

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo II

(Diseño e Imagen)



**TESIS DOCTORAL**

**La perspectiva olvidada en el proceso de percepción visual de los  
espacios cotidianos y de creación: análisis de su aplicación en el arte  
contemporáneo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Raúl Ursua Astrain**

Directores

**Antonio Bueno Tomás**

**Luis Castelo Sardina**

**Madrid, 2016**

---

# Universidad Complutense de Madrid

## Facultad de Bellas Artes



### LA PERSPECTIVA OLVIDADA EN EL PROCESO DE PERCEPCIÓN VISUAL DE LOS ESPACIOS COTIDIANOS Y DE CREACIÓN.

Análisis de su aplicación en el arte contemporáneo

*Departamento de dibujo II(Diseño e imagen)*

Autor: Raúl Ursua Astrain

Directores: Antonio Bueno Tomás, Luis Castelo Sardina.



---

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. OBJETO DE ESTUDIO/ La perspectiva olvidada.....	5
3. METODOLOGÍA.....	8
4. OBJETIVOS.....	12
5. LA PERCEPCIÓN HUMANA.....	14
5.1. LA ACTITUD PERCEPTIVA DEL ESPECTADOR.....	25
5.2. LA SELECCIÓN PERCEPTIVA DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO COMO REFLEJO DE LA PERSONALIDAD /Cuerpo humano y arquitectura. ....	36
5.3. LA INERCIA DE LA PERCEPCIÓN.....	46
6. ANÁLISIS DE OTROS PROCESOS TEÓRICOS.....	53
7. ESPACIOS Y OBJETOS QUE TRANSMITEN EMOCIONES.....	67
8. LA PERSPECTIVA OLVIDADA.....	78
8.1. LA PERSPECTIVA OLVIDADA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.....	84
8.1.1 / PINA BAUSCH /(Solingen, 1940 - Wuppertal, 2009).....	87
8.1.2 / FEDERICO HERRERO / (Costa Rica, 1978) .....	92
8.1.3 / TADASHI KAWANAMATA / (Hokaido, 1953).....	97
8.1.4 / GORDON MATTA-CLARK / (Nueva York,1943-1978).....	102
8.1.5. / HELENA ALMEIDA / (Lisboa, 1934).....	106
8.1.6. / GEORGE ROUSSE / (Paris, 1947).....	111
8.1.7. FERMÍN JIMÉNEZ LANDA (Pamplona, 1979).....	114
8.1.8. / JUAN BARAJA / (Toledo, 1984).....	119
8.1.9. / CARLOS IRIJALBA / (Pamplona 1979) .....	123
8.1.10. / HELENA DEL RIVERO / (Valencia, 1949).....	128
8.1.11. / MIREN DOIZ / (Pamplona, 1980).....	129
8.2. LA PERSPECTIVA OLVIDADA Y LA ARQUITECTURA.....	131
8.3. LA PERSPECTIVA olvidada en los espacios y objetos cotidianos.....	143
8.4. LA PERSPECTIVA OLVIDADA Y EL COMISARIADO.....	153
8.5. LA PERSPECTIVA OLVIDADA EN EL CUERPO HUMANO.....	158
9. CONVERSACIONES SOBRE LA PERSPECTIVA OLVIDADA.....	197
9.1. ENTREVISTA A OSCAR VALERO SAEZ. Madrid, 1977.....	197
9.2. ENTREVISTA A MIREN DOIZ. Pamplona, 1980.....	201
9.3. ENTREVISTA A PABLO MATTA. (origen no revelado).....	207
9.4. ENTREVISTA A BELEN BUENO. Zaragoza, 1982.....	210
9.5. ENTREVISTA A LEIRE URBELTZ. Pamplona, 1985.....	216
9.6. ENTREVISTA A RUT FAU MORILLAS. Zaragoza, 1968-2014.....	219
10. CONCLUSIONES.....	223
11. RESUMEN EN INGLÉS Y EN ESPAÑOL.....	227
12. BIBLIOGRAFÍA.....	241

---

## 1. INTRODUCCIÓN

En un espacio conocido y con objetos que han mostrado anteriormente sus cualidades es posible que la razón y el sentimiento de la persona que mira no les sigan prestando una atención activa. Me refiero a algunas zonas del espacio físico (arquitectónico, escénico, expositivo, cotidiano...) que son descartadas por la mirada de un tipo de espectador sin un entrenamiento visual previo y sin un punto de vista creativo. Cuando utilizo la expresión “punto de vista creativo” me refiero a aquellas personas que son capaces de mirar a su alrededor olvidando la función útil e inicial para la que fueron creados los objetos y los espacios que les rodean. Es una manera de interpretar la realidad desde un punto de vista plástico, analizando el diálogo visual que se produce entre las formas y los colores en las escenas cotidianas. Juan Antonio Ramirez (Málaga 1948-Madrid 2009) hace referencia a esta actitud en su libro *El objeto y el aura*:

*“las auras no son visibles para los humanos ordinarios y sólo los videntes pueden percibirlos, con un entrenamiento especial, y en determinadas circunstancias. Esta reflexión se puede aplicar al mito romántico de la creación artística, gracias al cual es posible acceder a lo invisible.”<sup>1</sup>*

Existen multitud de estudios sobre la percepción humana como los de los racionalistas, los empiristas, la teoría clásica sobre la percepción, la Gestalt, los estudios de Gustav T. Fechner (Sajonia, 1801-1887), Thomas Reid (Glasgow 1710-Escocia 1796), etc. Muchos de ellos reflexionan sobre la percepción aprendida o heredada. En algunas investigaciones se ha demostrado que algunos factores básicos de la percepción son biológicos y que en la mayoría de los casos cumplen funciones adaptativas. Otros estudios afirman que la percepción es el resultado, en gran medida, de la ampliación y/o readaptación de las capacidades perceptivas innatas. En la segunda mitad del siglo XIX adquiere gran importancia entre los filósofos el problema de la atención. Una de las preguntas que entonces se plantearon los filósofos y que ahora se va a plantear

---

<sup>1</sup> RAMIREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura*. 1ª edición. Madrid: Akal, S.A. 2009. p 184.

---

en esta tesis doctoral es: ¿Qué fuerzas o condiciones hacen que un individuo atienda a algunos aspectos limitados del mundo exterior y otros no? John Dewey (Burlington 1859-Nueva York 1952) prestigioso filósofo, pedagogo y psicólogo norteamericano lo explicaba afirmando:

*“A través de la atención enfocamos la mente, de la misma manera que la mente capta toda la luz que se dirige hacia ella y, en lugar de permitir que se distribuya equitativamente, la concentra en un punto de gran luminosidad y calor. Así la mente en lugar de difundir la conciencia sobre todos los elementos que se presentan ante ella, la centra toda en un punto seleccionado, que resalta con una brillantez y distinción inusual.”*<sup>2</sup>

Al interpretar la atención como un proceso de selección excluyente se evidencia que hay unas partes del campo visual a las que se les da menor importancia y es precisamente en estos lugares donde se encuentra el objeto de estudio de esta tesis: la *perspectiva olvidada*. Es importante recalcar la dificultad de apropiarse de una expresión y teorizar sobre ella otorgándole un nuevo significado. Más aún cuando no existe ningún estudio previo que hable sobre esta expresión en relación con el espacio físico. Las dificultades para teorizar se multiplican aún más en los terrenos del arte ya que hay que tener en cuenta la percepción inevitablemente subjetiva del espectador.

---

<sup>2</sup> CRARY, Jonathan. *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*. 1ª edición. Madrid: Akal, S.A. 2008. p. 33.

---

## 2. OBJETO DE ESTUDIO/ La perspectiva olvidada.

El objeto de estudio de esta tesis doctoral lo he denominado *perspectiva olvidada*. Entiendo por este término a un fragmento del espacio físico (arquitectónico, escénico, expositivo y cotidiano) que pasa desapercibido en la primera fase del proceso de percepción visual de personas que contemplan por inercia. Interpretando la inercia de la percepción como una manera de ver el mundo en función de unos conceptos estereotipados. Estos estereotipos son la consecuencia de la educación que el mundo adulto inculca al ser humano en su niñez. En mi opinión es una manera de limitar la visión del niño. Un adiestramiento de la mirada en la que se tiene en cuenta únicamente la función útil de lo que nos rodea. Esta actitud se puede asociar a la cultura occidental. Ya que el punto de vista oriental posee una escala de valores perceptivos muy diferentes. Por ejemplo, mientras los occidentales descartan las zonas en sombra como lugares sin información, para los orientales son zonas de gran interés e intimidad<sup>3</sup>

Considero que la *perspectiva olvidada* es aquella zona o fragmento del espacio aparentemente inútil en las actividades cotidianas. Aunque anteriormente no se había empleado esta expresión con el significado que se le atribuye en esta tesis doctoral, este concepto aparece de manera indirecta en multitud de textos. Es posible referirse a esta idea utilizando otras expresiones equivalentes. A continuación añado aquellas que han ido surgiendo en el proceso de investigación y que han sido utilizadas por varios autores en los libros pertenecientes a la bibliografía de esta tesis. Al mismo tiempo añado las expresiones o sinónimos que han sido sugeridos por las personas entrevistadas en el capítulo nueve: zona de anestesia, zona espacial discriminada, zona de menor información, forma subordinada, zona exterior al ángulo de convergencia, espacio descuidado, mirada última, espacios sin nombre, lugares ocultos, lo escondido, lo invisible y lo censurado de la arquitectura, la dimensión oculta,

---

<sup>3</sup> TANIZAKI, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ed. Siruela 1994.

---

forma dominada-forma dominante, arquitectónicamente secundario, lugares insospechados, un lugar contiguo a un espacio hiperdefinido, la cara B, la perspectiva reinventada, la perspectiva reencontrada, encuadres imposibles, solitarios e inauditos, la trastienda, la parte de atrás, lo que el público no puede ver, la tramoya del escenario arquitectónico, el lugar perdido e inacabado, espacios sórdidos, la escalera de servicio opaca a la vista del transeúnte, lo que nunca veríamos durante nuestra visita en vacaciones.

La *perspectiva olvidada* habita en las tres dimensiones del espacio físico real o representado por medio de una imagen bidimensional fotográfica. Estas condiciones se encuentran en la arquitectura, el arte contemporáneo, el cuerpo humano entendido como arquitectura y en algunos espacios y objetos cotidianos. En los capítulos posteriores se analizan cada uno de estos casos.



**Gordon Matta Clark. *Splitting*, 1974.**

---

*¿Por qué perspectiva olvidada y no espacio olvidado?* Al definir este nuevo concepto tienen prácticamente la misma importancia la arquitectura y la percepción. Si esta idea derivase únicamente de la arquitectura quizás sería más acertado hablar de *espacio olvidado*. Si estuviese relacionada con la percepción hablaríamos de *perspectiva olvidada*. Tras reflexionar sobre el nombre que mejor representa este nuevo concepto se concluye que, la expresión perspectiva olvidada, engloba mejor el campo arquitectónico y el perceptivo ya que se refiere a un espacio físico palpable y a una manera de percibirlo. La expresión “mirar desde otra perspectiva” se refiere al hecho de contemplar o reflexionar sobre algo de otra manera que no sea la convencional. Pero la palabra perspectiva también tiene un significado espacial. El “Diccionario de la Real Academia Española” en su vigésima segunda edición define esta palabra de la siguiente manera:

*“arte que enseña el modo de representar en una superficie los objetos, en la forma y disposición con que aparecen a la vista”.<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en : <http://lema.rae.es/drae/?val=perspectiva>

---

### 3. METODOLOGÍA

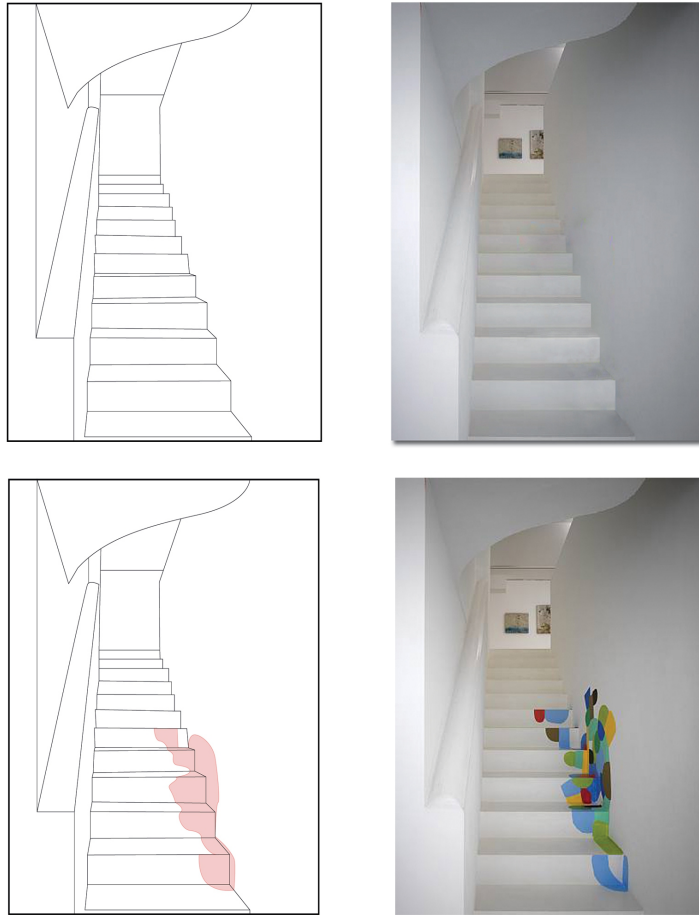
Para abordar esta tesis doctoral y definir este nuevo concepto espacial que denomino *perspectiva olvidada* es importante analizar previamente la manera de reflexionar en otros procesos teóricos del arte. Una de las figuras fundamentales de referencia es Jorge Oteiza (1908-2003) y su manera de dar nombre a nuevos conceptos artísticos en relación con el espacio. Para ello realiza una experimentación previa en su laboratorio de escultura. “La escultura dinámica”, “la desocupación de sólidos” y “la ley de los cambios” son algunos de las muchas expresiones que surgen como consecuencia de sus reflexiones.

En el capítulo seis se va a realizar un breve repaso sobre las teorías de la percepción que reflejan las diversas interpretaciones posibles sobre el proceso perceptivo. La idea que posee la sociedad sobre la percepción va variando constantemente de manera paralela a su evolución. Este resumen tiene la intención de tener una visión global sobre los diferentes estudios que analizan el modo de asimilar la información visual. Sin la intención de opinar cual es la teoría más correcta o la más fiable. El capítulo siete está dedicado a aquellos espacios y objetos que transmiten emociones. El aspecto formal de algunos elementos cotidianos provocan sentimientos al que los contempla debido a su forma, su ubicación, su color u otras características que pueden hacer conectar al individuo con experiencias anteriores positivas o negativas. El hecho de que el espectador dirija su mirada a un punto implica que existe otro punto al que se le ha dado menor importancia. En este tipo de reacciones humanas es donde van a aparecer las pinceladas necesarias para definir *la perspectiva olvidada*.

Dado que la perspectiva olvidada es un concepto metafísico tal y como se explica en el capítulo dos, las afirmaciones de esta tesis se van a apoyar en imágenes. Éstas pertenecen a mis proyectos personales y a obras de varios artistas contemporáneos en donde se reflejan las cualidades y los beneficios de esas zonas sin importancia a priori. Algunos de ellos los escojo por la forma en la que

---

se han comisariado sus exposiciones y otros por las propias piezas en sí. En la página siguiente se muestra en ejemplo.



**Federico Herrero** (Costa Rica, 1978). Zieher Smith Gallery, Nueva York, 2008 .

Intervención de Federico Herrero junto a dibujos vectoriales que he realizado con la intención de esquematizar y señalar la perspectiva olvidada en esta escalera.

Esta pieza de Federico Herrero es un ejemplo de una intervención en la escalera de una galería de arte en una zona que a priori posee poco interés. Me refiero a un espacio cotidiano vacío y neutro en donde la mancha de color malva indica la zona olvidada por el tipo de espectador que se describe en la introducción. Un lugar poco convencional para las prácticas artísticas y sin embargo, tremendamente poético para este tipo de pintura expandida. Diana Tavares define este tipo de pintura con soporte tridimensional en su blog sobre arte:



---

*“La pintura expandida es una nueva manera de concebir el trabajo artístico, en la que otras disciplinas como la fotografía, la construcción tridimensional, el vídeo o los nuevos medios, intervienen para dar vida a obras diferentes como una manera de escapar del bastidor para mudar la materia plástica a diferentes soportes visuales, donde el color, la forma, la textura y el empaste es depositado sobre un nuevo soporte: espacial, audiovisual o virtual.”<sup>5</sup>*

Los edificios se pueden interpretar como un objeto escultórico a gran escala. Por lo tanto la arquitectura también se va a tener en cuenta para estudiar la presencia de la *perspectiva olvidada*. Especialmente voy a prestar atención a aquellos lugares del espacio arquitectónico que carecen de utilidad a priori por el hecho de estar en sombra, tener poca visibilidad, ser aparentemente inaccesibles o no tener una utilidad clara. La vida cotidiana está rodeada de arquitectura y los objetos cotidianos habitan en ella. Estos también son interesantes en este estudio y por lo tanto se van a tener en cuenta en el capítulo ocho. Se analizarán varias obras de artistas que trabajan sobre lo cotidiano y que su lenguaje habita en los espacios cotidianos olvidados por la mirada. En todas ellas el cuerpo humano establece un diálogo visual con su entorno. Estas imágenes forman parte de mi proyecto personal compuesto por tres series: *Body-building*, *Boomerang effect stories* y *Unsuspected*. En donde interpreto el cuerpo como una arquitectura en la que es posible hallar lugares olvidados que denomino *la perspectiva olvidada en el cuerpo humano*.

Finalmente realizo una serie de entrevistas personales en donde contrasto mis reflexiones sobre *la perspectiva olvidada* con una serie de personas de diversa procedencia y por lo tanto con un punto de vista visual diferente. Un arquitecto y artista, un ex-bailarín de la compañía nacional de danza española, una ilustradora, una historiadora del arte, una artista cuya herramienta principal es la pintura y una diseñadora gráfica e ingeniera. Los criterios de selección se basan

---

<sup>5</sup> TABARES, Diana. *Pintura expandida* [en línea] [consultado 5 Febrero 2015]. Disponible en: <http://dianatabaresartemultimedia.blogspot.com.es/2011/08/es-el-concepto-de-pintura-expandida-que.html>

---

en que los entrevistados sean capaces de entender y reflexionar sobre el objeto de estudio. Ya que para ello se requieren ciertas condiciones que se desarrollan en el capítulo 5.1 sobre la actitud perceptiva del espectador. La creatividad y el arte han formado parte de la formación de todos ellos y por lo tanto poseen un adiestramiento de la mirada imprescindible para entender la poética del espacio. Para ser capaz de apreciar las cualidades de *la perspectiva olvidada* el espectador debe ser capaz de observar la realidad olvidando la función útil de los objetos. Analizando de manera abstracta únicamente la forma y el color para poder apreciar la belleza de aquellos lugares menos evidentes.

---

## 4. OBJETIVOS

El Objetivo principal de esta tesis doctoral es definir un nuevo concepto en relación con el espacio físico (arquitectónico, escénico, expositivo, cotidiano...) que denomino *perspectiva olvidada*. Para ello es importante demostrar que existen zonas obviadas, principalmente por la mirada de un espectador occidental que se deja llevar por la inercia de la percepción.<sup>6</sup> Estos espacios en anestesia son sometidos a una indiferencia visual cuya ausencia de protagonismo les aporta una mayor poética espacial. Son fragmentos del espacio olvidados inicialmente por la mirada y que sin embargo intervenir en ellos con un lenguaje plástico contemporáneo beneficia de una manera notable el mensaje final del artista. Es decir, uno de mis objetivos es demostrar que situar algunas piezas en este tipo de lugares beneficia a las mismas. Como consecuencia de este hecho se podrá afirmar que la *perspectiva olvidada* es una zona especialmente fértil para la creación. Al mismo tiempo, son lugares idóneos para aquellos lenguajes contemporáneos que tienen relación con la instalación y lo tridimensional. Tal y como puede verse en la pintura expandida del artista Federico Herrero o en la obra de Tadashi Kawanamata, entre otros.



**Tadashi Kawanamata.** *Under the water.* Galería Kamel Mennour, París, 2011.

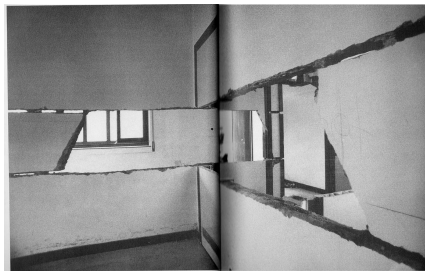
---

<sup>6</sup> *Interpretando la inercia de la percepción como una manera de ver el mundo en función de unos conceptos estereotipados. Por ejemplo, la mirada occidental no da valor a ciertos lugares sin utilidad a priori, que sin embargo se valoran en la cultura oriental. Véase pag 5.*

---

En esta instalación de Tadashi Kawanamata, uno de los lugares menos valorados en un espacio cerrado, el techo, se convierte en el punto de máximo interés tras la intervención del artista.

Otro objetivo es confirmar que la *perspectiva olvidada* está asociada al arte contemporáneo y a su manera de trabajar con y en las tres dimensiones. Especialmente a partir de la aparición del concepto de instalación en 1960. Este planteamiento surge tras contemplar varias obras de artistas que trabajan en el espacio físico tridimensional a partir de la segunda mitad del siglo XX. Aunque en ocasiones esta idea también se pueda percibir a través de un soporte fotográfico bidimensional. Es el caso de las fotografías de Gordon Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978). En estas imágenes aparece la tridimensionalidad de la arquitectura que se muestra por medio de la bidimensionalidad de la fotografía.



Gordon Matta-Clark. *Office Baroque*, 1977

De la misma manera que la proporción áurea nos indica la zona de mayor interés en una imagen bidimensional, en este proyecto se pretende objetivar algunas de las causas que nos llevan a dar un menor interés a una parte del espacio-pieza tridimensional. A priori algunos de los motivos pueden ser la inercia de la percepción, la ausencia de un punto de vista creativo por parte del espectador, la actitud de valorar únicamente la función útil de los objetos, las zonas en sombra, los espacios aparentemente inaccesibles o inútiles, etc...

---

## 5. LA PERCEPCIÓN HUMANA

Las disciplinas científicas están ligadas a la historia y son la consecuencia de un conjunto de factores sociales y económicos. El concepto que existe en la actualidad sobre la percepción está directamente relacionado con las formas de pensar que sobre la ciencia y la psicología han existido a lo largo de los siglos tal y como indican Dolores Luna (Córdoba, 1958) y Pío Tudela (1944) en su libro *Percepción Visual*:

*“la investigación científica de la percepción en psicología depende en sus orígenes de la reflexión filosófica previa y de los avances científicos en otras disciplinas relacionadas con la psicología.”<sup>7</sup>*

Los descubrimientos, las discusiones y los conflictos de los investigadores del pasado determinan la forma en la que se plantean los problemas en el presente. El interés por explicar el proceso de percepción es muy antiguo y las primeras teorías estaban influidas por razonamientos previos basados en la reflexión filosófica y el sentido común. Los primeros estudios científicos sobre percepción comenzaron en el siglo XIX. El hombre se pregunta en qué medida es posible fiarse del conocimiento que nos proporcionan nuestros sentidos.

Desde la prehistoria el hombre ha creado imágenes. Las motivaciones varían de una época a otra, pero lo que es coincidente en todas es la necesidad humana de transformar sus experiencias en símbolos visuales. El análisis de la percepción humana es uno de los ejes fundamentales de esta tesis doctoral y por esta razón es necesario partir de un breve análisis de las diferentes teorías que reflexionan sobre este proceso cognoscitivo.

El racionalismo considera que los sentidos nos pueden engañar en algunas ocasiones y que no son fiables al cien por cien. Por lo tanto, no deben ser el fundamento último de un conocimiento cierto. Como solución a este problema los

---

<sup>7</sup> LUNA, Dolores, TUDELA, Pío. *Percepción Visual*, 2ª ed. Madrid: Trotta S.A., 2006, p.19.

---

racionalistas plantean que el conocimiento lógico y cierto es posible si nos guiamos por la razón. Por otra parte, los empiristas opinan que el conocimiento cierto no es posible. Su interés se centra en determinar cómo es nuestro conocimiento y posteriormente valora el grado de veracidad de éste. El punto de partida son los sentidos. Consideran que no existen ideas innatas como decían los racionalistas, si no que todo conocimiento se basa en la experiencia sensorial. En 1860, Gustav T. Fechner (Sajonia, 1801-1887) publica un libro clave en la historia de la psicología de la percepción titulado *Elementos de Psicofísica* donde relacionaba matemáticamente los estímulos y las sensaciones evocadas por esos estímulos. Por otro lado, Thomas Reid (Glasgow 1710-Escocia 1796) es un teórico que considera fundamental distinguir entre sensación y percepción ya que afirma que una teoría del conocimiento basada exclusivamente en sensaciones no es fiable. Uno de los objetivos de Reid es establecer el valor real del conocimiento sobre sólidas bases filosóficas y diferenciar la sensación de la percepción afirmando que la percepción incluye dos elementos que no están presentes en la sensación: una concepción del objeto y la convicción sobre la existencia de este objeto. En 1764, publicó su obra *Investigación sobre la mente humana* en base a los principios del sentido común en la que expresa su convicción sobre la insuficiencia de los sentidos para producir la opinión objetiva de las cosas.

La teoría clásica constituye un punto de referencia en el estudio de la percepción. Fue formulada en la segunda mitad del siglo XIX por Hermann Von Helmholtz (Alemania, 1821-1894) y reelaborada a posteriori por Wilhelm Wundt (1832-1920). Afirma que nuestra percepción de los objetos y de los acontecimientos está determinada por estructuras que son consecuencia de nuestra experiencia sensorial mental. En su origen fue empirista y tuvo muy en cuenta el desarrollo científico del momento. Parte de la sensación como unidad de análisis, considerando que la sensación perceptiva comienza con el análisis de las sensaciones básicas. Para entender la teoría clásica de la percepción hay que distinguir entre el estímulo distante y el estímulo próximo. El estímulo

---

distante se refiere a las propiedades físicas de los objetos. El estímulo próximo corresponde a la imagen del objeto que se proyecta en la retina de los ojos. Muchas veces en la percepción visual se nos imponen por inercia características que pertenecen a los objetos, no a nuestras imágenes retinianas. El hombre tiene asimiladas en su mente ciertas características propias de cada objeto cotidiano atribuyéndole propiedades concretas. Estos prejuicios impiden muchas veces contemplar un objeto de manera abstracta, desde un único punto de vista formal, olvidando el objetivo para el que fueron creados inicialmente. Este es uno de los requisitos necesarios para poder valorar la poética espacial de la *perspectiva olvidada*.

Tal y como se afirma en el libro de Dolores Luna y Pío Tudela<sup>8</sup> la percepción visual de los objetos se compone de sensaciones visuales espaciales, sensaciones visuales no espaciales (matiz, brillo) y sensaciones no visuales que están asociadas a la experiencia previa con estos objetos. En este estudio también hay que tener en cuenta las constancias. Por ejemplo, hay ocasiones en las que percibimos un mismo color y tamaño en un objeto aunque cambien las condiciones de iluminación de dicho objeto. Helmholtz explica este comportamiento humano como un proceso de resolución de problemas que es el resultado de la experiencia previa. El espectador desarrolla este comportamiento de manera inconsciente y por esta razón se le denomina la *inferencia inconsciente*.

Las principales afirmaciones del racionalismo se realizan por medio de la teoría de la Gestalt. Gestalt significa configuración o forma total. Esta corriente no da valor a las sensaciones. Estudia principalmente los elementos estructurales que configuran una escena sin tener en cuenta los elementos sensoriales. Su principio básico afirma que la Gestalt (la forma), es una configuración en la que la función de las partes está determinada por la organización del conjunto; un todo cuyo significado no es el resultado de la suma de cada una de las partes.

---

<sup>8</sup> LUNA, Dolores, TUDELA, PÍO. *Percepción visual*, 2ª de. Madrid: Trotta S.A., 2006.

---

Esta teoría nace en 1912 cuando el psicólogo checoslovaco Max Wertheimer (Praga, 1880-Nueva York 1943) publica su artículo “Estudios experimentales sobre la percepción del movimiento”<sup>9</sup>. La Gestalt valora la experiencia consciente. Dentro de esta experiencia consciente, le interesan aquellos datos que aparecen en la consciencia en el primer momento ya que todavía no están contaminados con los prejuicios de la experiencia previa. Esta teoría propone la auto evaluación del espectador valorando principalmente las sensaciones elementales para posteriormente describirlas lo más objetivamente posible.

Los gestalistas han realizado investigaciones muy importantes sobre la percepción. Por ejemplo, sus principios de organización son objeto de estudio y poseen gran importancia en la actualidad. La percepción de un objeto como figura o como fondo obedece a ciertas leyes y depende de diversos factores. Estos factores determinan la construcción perceptiva de nuestro mundo. Rechaza el empirismo propio de la teoría clásica, ya que los gestalistas opinan que los principios organizadores de la percepción visual no comienzan con la experiencia del individuo y proponen que estos principios son el resultado de la interacción de las estructuras cerebrales innatas con el medio ambiente.

La percepción de un objeto como figura o como fondo obedece a ciertas leyes y depende de diversos factores: Estos factores son los que determinan el fenómeno de la percepción y la construcción perceptiva de nuestro mundo. Es una rama de la psicología contemporánea que se ocupa de las condiciones de nuestra experiencia perceptiva y con ella se pueden aclarar los principales hechos que inciden en la percepción.

La teoría ecológica o perceptiva, conocida como teoría ecológica de la percepción fue desarrollada por J. Gibson (1904-1979). Es un investigador influenciado por la Gestalt y que converge en ciertos puntos con el conductismo.

---

<sup>9</sup> WERTHEIMER, Max. Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung [Estudios experimentales sobre la percepción del movimiento]. *Zeitschrift für Psychologie*. Alemania 1912, número 61, p.161–265.



---

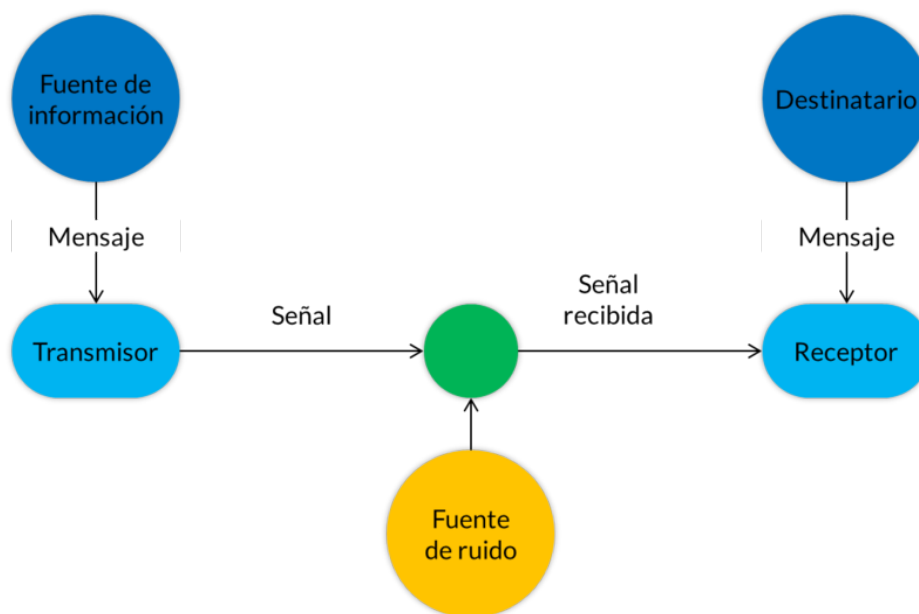
Difiere de los gestalistas en lo que se refiere al fundamento de la teoría perceptiva. La Gestalt opina que el fundamento está en la estructura del organismo y según Gibson la clave está en el medio ambiente en el que el organismo está inmerso. Cree que el análisis perceptivo debe tener como eje central la “conformación óptica ambiental”. Con esta postura resta importancia al valor de las sensaciones en el proceso perceptivo. Las sensaciones representan aspectos parciales y la conformación óptica ambiental hace referencia a un concepto global. Las sensaciones varían según la iluminación, mientras que la conformación óptica permanece ante esos cambios. La percepción cotidiana es dinámica y varía paralelamente al movimiento del espectador con respecto a la escena total. Según Gibson este es el tipo de percepción que debe ser estudiada. No está de acuerdo con la teoría clásica en la que se afirma que la información del estímulo es pobre y debe compensarse con la información de la experiencia acumulada. Con este conjunto de afirmaciones Gibson nos quiere transmitir que la percepción es directa. Con esto quiere decir, que no está mediada por imágenes retinianas, neuronales o mentales. Percepción directa es la actividad de obtener la información de la conformación óptica de la luz. Llama a esto un proceso de captación de información que implica la actividad exploratoria de buscar, explorar y mirar a las cosas. La percepción es un proceso activo. Toda la información está en la estimulación. Todas estas afirmaciones le han enfrentado a la investigación neurofisiológica que, con una mentalidad analítica estudia los componentes de los sistemas perceptivos y la influencia de estos en la percepción.

La psicología cognitiva es un tipo de psicología experimental que estudia los procesos mentales. Surge a mediados del S.XX y también se hace referencia a ella utilizando la expresión *procesamiento de información*. Para el estudio de los procesos mentales se establece un paralelismo entre la mente humana y los ordenadores. Los dos procesan la información por medio de fases o estadios. El objetivo es que la mente procese la información construyendo una representación del medio ambiente donde el ser humano pueda desarrollar su

---

actividad. La cognición es una actividad en la que hay un procesamiento de información y es la consecuencia resultante de los componentes de un sistema.

El diagrama de flujo sirve para representar los sistemas perceptivos como conjuntos de subsistemas. Poseen una información de entrada (*input*), después hay un conjunto de operaciones y finalmente una información de salida (*output*). Pese a que inicialmente la palabra percepción puede resultar un concepto abstracto, en la teoría matemática de la información existe un intento por parte de Shannon de utilizar una fórmula determinada para medir la información, en la que se afirma, que la información es una función monótona inversa a la probabilidad de que un mensaje sea emitido, de forma que cuanto menor es la probabilidad de emisión de un mensaje mayor es su valor de información.



Esquema de la comunicación ideado por **Claude E. Shannon** (Míchigan, 1916 – 2001).

Por otra parte George Millar (1956) propone el concepto de *chunk*. *Chunk* es una unidad de información capaz de proporcionar una media de la capacidad de procesamiento de la mente. Por ejemplo, el número de *chunks* corresponde al número de ítems que una persona puede recordar. Los procesos correspondientes a los sistemas cognitivos pueden estar organizados de manera

---

serial o en paralelo. Es serial cuando un proceso empieza después de que otro acabe. Se dice que están organizados en paralelo cuando se producen varios procesos cognitivos de manera simultánea y su *input* es independiente del *output* de otros procesos.

Los espectadores sin un adiestramiento de la mirada son proclives a los procesos más automáticos en la percepción. Sin embargo, aquellos espectadores que son capaces de captar la poética de los espacios escondidos responden a procesos más controlados. Estos procesos pueden ser innatos o aprendidos con la práctica. El proceso es controlado cuando es necesaria la atención para ensamblar una serie de operaciones mentales. Dolores Luna y Pío Tudela en su libro *Percepción Visual* clasifican estos dos tipos de procesos en la psicología cognitiva:

*“Una última caracterización de los procesos que se han utilizado frecuentemente en la psicología cognitiva, es la que distingue entre procesos automáticos y procesos bajo control atencional, frecuentemente llamados simplemente procesos controlados. En general se llama automático a un conjunto o a una secuencia de operaciones que se pone en funcionamiento ante la sola presencia de un estímulo”.<sup>10</sup>*

El computacionalismo representa la madurez teórica del procesamiento de información junto con la apertura de la psicología cognitiva a la interacción con otro tipo de disciplinas que investigan sobre los procesos cognitivos. Desde el inicio del análisis de la psicología cognitiva se establece un paralelismo entre el modo de procesar la información entre un ordenador y la mente humana. La ciencia cognitiva aporta dos conceptos fundamentales en lo referente a la investigación de los procesos perceptivos: La teoría de David Marr (1945-1980) y el conexionismo. La teoría de David Marr está reflejada en su libro *Visión*<sup>11</sup> en el que manifiesta su desacuerdo con el estudio de carácter fragmentario de esta.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>11</sup> MARR, David. *La visión*. Madrid: Ed. Alianza 1985.

---

Para él, la investigación psicofísica resulta exclusivamente descriptiva y la fisiológica posee explicaciones demasiado simples. Al respecto, David Marr opina que una teoría de la visión adecuada debe centrarse en el estudio de los procesos mentales que permiten al ser humano ver. Reflexiona sobre los sistemas complejos de procesamiento de información de la mente humana y afirma que no pueden ser comprendidos desde un único punto de vista. Por esta razón es importante determinar los puntos de vista desde los cuales el sistema de percepción visual puede ser estudiado. David Marr propone tres niveles de análisis fundamentales: El nivel computacional que es el que nos comunica el problema que el sistema de procesamiento de información debe resolver. El nivel algorítmico que es el que especifica la manera en que se realizan las operaciones mentales del procesamiento de información. En este nivel se especificará un algoritmo que establezca una correspondencia entre el *input* y el *output*. El tercer nivel se denomina nivel de implementación en el que se analiza la tecnología utilizada en el proceso.

El libro *Visión* de David Marr es muy influyente en el campo de la visión computacional. Considera que el problema fundamental de la percepción visual es construir una imagen invariable de la forma de las cosas, quedando en un plano secundario el color y el movimiento de estas. Partiendo de un *input* inicial (imagen bidimensional de la escena visual resultante de la excitación de los receptores). Las tres fases de procesamiento son: El esbozo primario, el esbozo 2.1/2-D y el módulo 3-D. En el esbozo primario se genera una imagen inicial o *input*. En el esbozo 2.1/2-D se procesa la información entorno a dos conceptos fundamentales: modularidad y paralelismo. Existen diferentes tipos de módulos y cada uno aporta una información concreta: color, movimiento, textura, etc... Estos módulos ejercen su labor de forma paralela e independiente entre sí. Al final de esta fase se obtiene un *output* que es el resultado de unir la información que aportan los diferentes módulos. En la tercera fase “El Módulo 3-D” el sistema visual consigue una representación de las formas y una organización espacial del objeto mismo. En esta fase se construye una representación jerárquica y

---

modular de primitivas volumétricas. Son las unidades volumétricas más simples a partir de las cuales se construye la representación final del objeto.

El Conexionismo es una teoría que también pertenece a la ciencia cognitiva y cuyo objetivo es relacionar la teoría de los procesos cognitivos con la teoría del cerebro. A mediados del S.XX la investigación fisiológica de los sistemas sensoriales profundiza en la psicología de la percepción. De estos estudios se llega a la conclusión de que las neuronas son capaces de desempeñar tareas mucho más importantes que las que hasta entonces se les había atribuido. Las neuronas no se limitan a transmitir la información luminosa de una escena, sino que son capaces de captar las características elementales de un objeto, la organización jerárquica espacial e ignorar los factores irrelevantes de la iluminación. A partir de este cambio en la concepción de las neuronas se establece una relación clara entre la psicología cognitiva y la neurociencia dando lugar a la Neurociencia Cognitiva.

La precisión de la visión es fundamental para el organismo ya que de ella dependen nuestras acciones. Esta precisión se puede adquirir con la experiencia. Sin embargo no es infalible debido a las ilusiones ópticas. Dolores Luna y Pío Tudela en el ya citado libro *Percepción Visual* declaran que su postura es constructivista:

*“nuestra postura es constructivista en el sentido de que considera necesario, para poder explicar adecuadamente la percepción visual, tomar en consideración una representación del medio ambiente, como el conocimiento del observador que da significado a lo percibido.”<sup>12</sup>*

En el estudio de la percepción visual la forma es la característica más importante para el conocimiento. Al percibir el espacio cotidiano el ser humano percibe tres dimensiones: altura, anchura y profundidad. Es importante reflexionar sobre la manera en que a partir de una imagen bidimensional el sistema visual consigue una representación tridimensional recuperando el concepto de profundidad.

---

<sup>12</sup> *Ibidem.*, p. 56.

---

Desde un punto de vista constructivista se afirma que la percepción tiene lugar por fases que se complementan unas con otras. El estímulo próximo o la imagen que nos aporta la retina no es suficiente. Por esta razón se complementa con la experiencia visual previa. La visión del espacio tridimensional parte de la imagen retiniana bidimensional que adquiere las tres dimensiones gracias a nuestras claves sobre la profundidad y nuestra experiencia sobre el tamaño de los objetos.

Carlos Pérez-Bermúdez (Murcia, 1948) reflexiona sobre la percepción estética en Arnheim en su libro *Lo que enseña el arte*<sup>13</sup>. Habla sobre la superposición y el escorzo, afirmando que en el espacio existen unas formas que ocultan a otras, ocultando a su vez partes de sí mismas. Opina que, en el escorzo, el efecto de profundidad es más evocador debido a que la figura recortada o tapada tiende a comprenderse como completa. Hay una jerarquización de la imagen al igual que en los lugares con menor información que se analizan en esta tesis doctoral. Una forma es la dominante y otra es la dominada.

La imagen está formada por conjuntos de elementos cuyo sentido está en función del significado de las partes y de la interacción que se establece entre ellas y el todo. La educación visual es un proceso que se puede utilizar tanto en la vida cotidiana como en el arte. Arnheim afirma que la experiencia visual es algo más que mirar. Añade que percibir es ver, advertir, observar, descubrir, comprender. La percepción proporciona conceptos y conocimiento. El pensamiento visual es extremadamente complejo y es precisamente en el análisis de esta complejidad donde se encuentra el concepto clave de esta investigación. La vista es un sentido que puede perfeccionarse y convertirse en un eficaz instrumento de análisis, síntesis y comprensión. Es importante conocer el funcionamiento y estructura de nuestros ojos para conocer mejor los fenómenos perceptivos que de otra manera resultarían inexplicables. La visión no es un simple acto reflejo, sino que es un acto constructivo consecuencia de la

---

<sup>13</sup> PÉREZ-BERMÚDEZ, Carlos. *Lo que enseña el arte*. Valencia: Universidad de Valencia, servicio de publicaciones 2000.

---

multitud de estímulos que nos llegan.

Arnheim establece un paralelismo entre un rompecabezas y lo que sucede en la percepción visual, ya que recibimos continuamente estímulos por parte de los objetos que nos rodean. Por ejemplo, cuando vemos una casa no vemos marcas luminosas de distintas intensidades, sino una figura significativa. Esto indica que una vez percibidos los elementos aislados, se completan y ordenan junto con los estímulos suplementarios del contexto en el que se encuentran. Es importante conocer los principios que regulan la organización de los estímulos porque de éstos depende la comprensión del fenómeno perceptivo. La percepción afecta a una gama mucho más amplia de las que conlleva el sentido de la visión. La vista es el sentido espacial por excelencia pero también es temporal en cuanto a que nos proporciona informaciones fugaces sobre movimientos o transformaciones. La percepción es un proceso activo, ya que, a veces, los datos que nos llegan del exterior están incompletos y el proceso perceptivo agrega nuevos significados que son consecuencia de sus capacidades intelectivas, o de experiencias anteriores.

Tras este sucinto repaso a las diferentes teorías de la percepción se puede afirmar que existe un planteamiento coincidente en todas ellas. Me refiero al hecho de que en todas existan elementos escogidos o seleccionados y otros olvidados o descartados por el espectador. Este es el punto de partida para que el análisis visual que se va a realizar en esta tesis doctoral tenga sentido. Ya que si la mirada otorgase la misma importancia a todo lo que le rodea no sería válida la expresión de *perspectiva olvidada*. Al mismo tiempo, considero que no es necesario decantarse por una de estas teorías puesto que todas ellas confirman que existe un proceso de selección excluyente en la percepción visual.

---

## 5.1. LA ACTITUD PERCEPTIVA DEL ESPECTADOR

El filósofo y semiólogo Roland Barthes (Cheburgo, 1915-París, 1980) en *La cámara lúcida*<sup>14</sup> habla sobre la actitud que debe tener el espectador afirmando que el espectador debe rechazar todo saber que corresponda a su conocimiento anterior y dejarse transportar. Debe ser capaz de estar abierto a nuevas posibilidades e interpretaciones visuales de cualquier tipo en donde la funcionalidad queda relegada a un segundo plano y en donde la forma, el color y la luz adquieren un mayor protagonismo. La sociedad está rodeada de objetos, mecanismos e instrumentos útiles que facilitan y resuelven las funciones que se desarrollan en el día a día. Esta asociación objeto/espacio/función provoca inconscientemente que el individuo que no contempla desde un punto de vista creativo, que no posee la actitud de la que habla Roland Barthes, olvide todo aquello que no le es útil en ese instante.

No es fácil concretar el motivo por el que ciertos objetos suscitan respuestas positivas. Con algunas formas hay espectadores que experimentan una sensación placentera. Esta es una característica importante que hace referencia a la apariencia externa y visible de todo objeto físico. Esta cualidad estética define, configura y distingue unas cosas de otras. El filósofo Albert R. Chandler (1912), en su libro *Beauty and Human Nature* analiza la satisfacción del espectador al contemplar una obra de arte. Llama a esta satisfacción experiencia estética definiéndola de la manera siguiente:

*“Es el resultado de una acción recíproca entre un objeto de arte y el espectador.”*<sup>15</sup>

Para que esto suceda son necesarias varias condiciones previas: La facultad del que mira para percibir y comprender aquellos aspectos del objeto que

---

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica S.A., 1989.

<sup>15</sup> CHANDLER, Albert R. *Beauty and Human nature. Elements of Psychological Aesthetics*. New York and London: D. Appleton-Century Company, 1934



---

contribuyen a esa satisfacción estética, una actitud receptiva y una mirada sensible. Esta reflexión confirma que la disposición del espectador es fundamental para descubrir la poética de los lugares olvidados y ser capaz de contemplar la realidad desde un punto de vista creativo. Kant (Prusia, 1724-Königsberg, 1804) en su libro *Crítica de la Razón Pura* reflexiona sobre la sensibilidad:

*“La capacidad (receptividad) de recibir representaciones por el modo como somos afectados por objetos, llámese sensibilidad. Así pues, por medio de la sensibilidad nos son dados objetos y ella sola nos proporciona intuiciones; por medio del entendimiento empero son ellos pensados y en él se originan conceptos”.*<sup>16</sup>

El tipo de persona que descarta lugares aparentemente secundarios a priori es un espectador occidental de mirada mecánica que busca lo funcional y lo útil. Es menos sensible y, por lo tanto, tiene una menor capacidad para ser afectado por lo que ve. Mirar la realidad desde un punto de vista creativo se refiere al hecho de observar lo cotidiano como si se tratara de una obra abierta, olvidar el objetivo para el que fueron creados todos aquellos elementos que conforman el mundo físico apreciando un posible diálogo visual entre las formas. De esta manera es más fácil apreciar la poética del espacio y de los objetos cotidianos. Para U. Eco (Alessandria 1932) en la creatividad influye tanto lo racional como el aporte inconsciente. En su libro *Obra abierta* señala:

*“Toda obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un sólo significante”*<sup>17</sup>

Es posible que el espectador se comuniqué con una obra de manera indirecta sin que exista una completa atención por su parte. Muchas personas viven rodeadas de objetos a los que no prestan atención, con los que tienen un contacto indirecto. Ese momento en el que no existe el *cara a cara*. También es

---

<sup>16</sup> KANT, Manuel. *Crítica de la Razón Pura*. Traducción de Pedro RIBAS. 13ª Edición. Madrid: Alfaguara-Santillana, 1997. p. 43.

<sup>17</sup> ECO, U. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini, S.A. 1992. p. 74.

---

posible deambular por un espacio arquitectónico sin tomarse tiempo para una pausa reflexiva. Hay varias causas que provocan esta actitud: interferencia de ruidos y multitudes, una mala iluminación, la posición de un objeto en el espacio, etc. Existen elementos externos que pueden llevar al espectador a desviar su atención de una parte especial de un objeto. En lo que se refiere al mundo del arte, cuando una pieza específica se pierde en el efecto total de un espacio, no puede decirse que el observador tenga una respuesta para ese objeto en particular. Es necesaria una interacción mutua entre el espectador y el objeto para que se pueda producir una experiencia estética plena.

El arte puede poseer un compromiso social y reivindicativo, pero no tiene una utilidad directa en las actividades cotidianas. Nathan Knobler en su libro *El Dialogo Visual* reflexiona sobre la apreciación del arte y cuenta cómo la combinación de ciertos símbolos visuales y estructuras arquitectónicas procuran al observador satisfacción y gozo visual independientemente de sus implicaciones históricas.

*“El espectador comienza allí donde el artista se ha detenido. El significado que halla el profano en el objeto de arte depende de la obra de arte, desde luego, pero también depende de la condición intelectual y emocional del espectador, así como de su capacidad para percibir la obra que tiene ante sí.”<sup>18</sup>*

La figura del comisario también tiende a escoger en relación a sus experiencias pasadas. En el año 1999 Rafael Doctor Roncero (Calzada de Calatrava, 1966) organiza una serie de conferencias en el Museo Reina Sofía que posteriormente se recopilan en un libro titulado “Pautas y contrastes”. Una serie de comisarios y críticos de arte escogen su exposición colectiva ideal. El crítico Manel Clot (Barcelona, 1952) afirmaba que sólo le interesaban las obras de arte que hablaban de él. Teniendo en cuenta este método selectivo, Rafael Doctor habla de las pautas que sigue para escoger un artista u otro utilizando la expresión *comportamiento selector*:

---

<sup>18</sup> KNOBLER, Nathan. *El diálogo visual*. Madrid: Aguilar S.A., 1970. p. 3.

---

*“ Si todo autor esta representando su mundo constantemente y todo suele tener una referencia de partida unidireccional, es normal que el propio selector se involucre a sí mismo aceptando únicamente las obras que a él, como ser contemporáneo, le afectan, le mueven. Así, posiblemente se trate de una mera cuestión de tripas por la que separamos lo que nos mueve, lo que nos afecta, lo que actúa sobre nosotros, y lo que no, lo que nos provoca indiferencia”.<sup>19</sup>*

Para que un espectador sea afectado por el objeto que tiene enfrente se deben dar varios factores. En el sistema de comunicación de las artes visuales al igual que en otros lenguajes existe una fuente para la comunicación: el artista. Un medio que transporta la información: la obra de arte y un receptor: el observador. Este debe descifrar el sistema de símbolos para comprender la obra que tiene delante. Nathan Knobler define la expresión “satisfacción estética” de la siguiente manera:

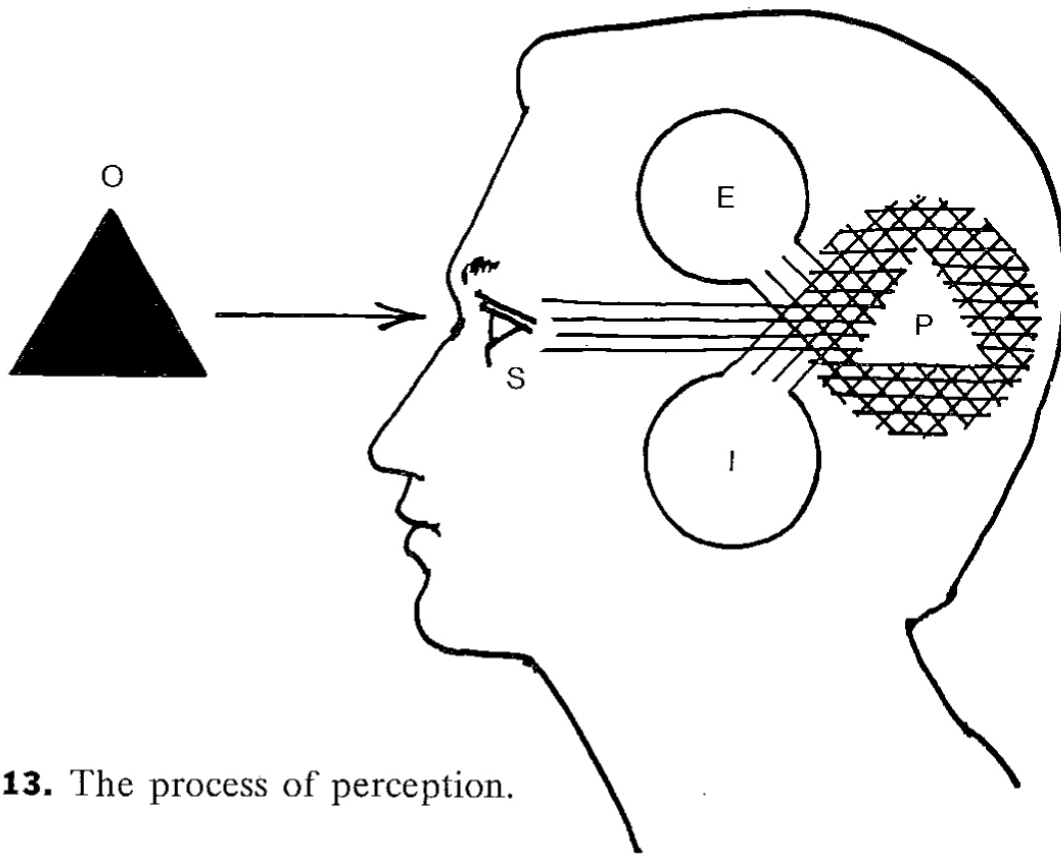
*“es el resultado de una compleja combinación de actitudes subjetivas y de facultades perceptivas.”<sup>20</sup>*

En este mismo capítulo se explica el proceso de percepción mediante un dibujo en el que 0 representa un objeto o experiencia que existe en el mundo fuera del observador. Los órganos sensoriales S recogen la información respecto a este objeto. La toma sensorial S es enviada al cerebro, donde es interpretada. La interpretación resulta afectada por la pasada experiencia del observador que puede llamarse E. Esta experiencia incluye la acumulación de interacciones diarias con el medio ambiente en el que se ha desarrollado el observador, su situación geográfica, económica, política, religiosa y social. En la página siguiente aparece una imagen que lo ilustra.

---

<sup>19</sup> DOCTOR, Rafael. *Pautas y Contrastes*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Aldeasa, 2000. p 264.

<sup>20</sup> KNOBLER, Nathan. *Op. Cit.*, p. 5.



### 13. The process of perception.

Nathan Knobler . *El diálogo visual*. Madrid: Aguilar S.A., 1970. p. 15.

La experiencia pasada no es un concepto fijo si no que va variando con el tiempo paralelamente a las vivencias del espectador. E es diferente para cada persona ya que nunca dos personas pueden tener las mismas experiencias pasadas. Partiendo de la premisa de que dos personas no pueden percibir algo de manera similar, es fácil deducir que en el momento en que quieran comunicarse deben superar algunas barreras. Por ejemplo, la comunicación entre dos personas de formación totalmente diferente sólo puede producirse a un nivel elemental ya que están separadas por las barreras del lenguaje y por la ausencia de costumbres y actitudes comunes. Estas personas probablemente descubran que su único punto en común para propiciar la comunicación es la experiencia del mundo físico inmediato.

---

Cuando un interlocutor se encuentra con una oración revuelta se genera confusión. Al no estar dispuestas las partes en un paradigma que tenga sentido para el espectador la comunicación queda interrumpida. Los seres humanos que viven en la actualidad poseen varias similitudes básicas respecto a saber, forma y función de sus cuerpos, instintos primarios, etc. Cuando se educa a un niño se transmite la manera de percibir del mundo adulto y éste aprende lentamente a ver de una manera muy similar a sus antepasados. Al principio no experimenta sensaciones ordenadas y poco a poco se le enseña a ver su propio mundo desde nuestra experiencia restringiendo su visión. Esta es la época en la que comienza a gestarse la inercia en la percepción. Una manera de impedir que ordene sus propias sensaciones y de que vea el mundo a su modo.

El niño/a va construyendo poco a poco su idea de realidad. Se entiende como mundo real al medio ambiente físico que comprende el mundo de la experiencia actual. Se utiliza la palabra real para denominar la parte de la experiencia que tiene lugar fuera de nosotros mismos separada de nuestra experiencia interior. Pero la separación de la realidad e irrealidad es una división artificial, puesto que hay muchas actitudes y experiencias subjetivas muy similares a aquellas que se denominan exteriores al ser humano y por tanto reales. Jacques Rancière (Argel, 1940) lo explica de la siguiente manera:

*“Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible”.*<sup>21</sup>

En ocasiones el observador se siente satisfecho cuando percibe que ha sido transportado a un mundo aparte del suyo propio. Un mundo que ofrece otras realidades diferentes a las relacionadas con la experiencia inmediata. El arte provoca varios efectos en aquellos que no realizan las obras: satisfacción sensorial, estimulación de la imaginación y aislamiento en un nuevo mundo ajeno y propio.

---

<sup>21</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones S.L., 2010. p. 78.

---

Hay momentos en los que es posible visualizar imágenes de muchos objetos. Algunas de ellas pueden ser el resultado de un minucioso estudio y otras de una observación descuidada y pasajera. Es posible entender el mundo como una serie de realidades conceptuales limitadas y objetos que existen solamente en ciertas formas y posiciones estáticas y concretas. Los sentidos procuran al espectador la materia prima de su concepción. El paso del tiempo, el movimiento y el fondo afectan al aspecto de los objetos. La representación conceptual y la representación perceptiva del mundo físico tienen la misma importancia. Se puede afirmar que cada persona tiene su escala de valores perceptivos. La conciencia del mundo esta basada en la información recibida por los sentidos. Es un atributo natural y en ocasiones se da por supuesto que todas las personas ven las mismas cosas. Pero no es así. Los estudios de psicólogos y fisiólogos demuestran que existe una gran diferencia entre la información en bruto que percibe el cerebro por los sentidos (*sensaciones*) y la conciencia del mundo basada en esta información (*percepciones*). Estos estudios concluyen que las sensaciones que se reciben carecen de sentido cuando no se saben ordenar de manera coherente. El profesor J. Z. Young (1907-1997), fisiólogo inglés, reflexiona sobre este tema y afirma que la sensación forma parte de la percepción, que a su vez esta formada por la experiencia pasada y la capacidad para combinar sensaciones de una forma significativa. El que observa filtra una serie de sensaciones en relación con lo vivido anteriormente. Escoge las que son validas para la construcción de una experiencia particular. Young indica que esto requiere adiestramiento. Por esta razón el observador inexperimentado no encuentra sentido en lo que ve ante sí y descarta lugares del espacio que son beneficiosos e interesantes para albergar lenguajes propios del arte contemporáneo.

A la hora de definir la *perspectiva olvidada* es importante diferenciar entre el punto de vista occidental y el oriental. Hace miles de años los hombres estaban aislados, separados unos de otros por miles de kilómetros, de manera que aquellos que vivían en un mismo lugar se parecían mucho entre sí. Hoy existen

---

muy pocos lugares aislados en la tierra. El hombre actual es una criatura con muchas facetas y con muchas maneras de ver el mundo. Al mismo tiempo el arte y la representación de la belleza adoptan multitud de formas y las disciplinas artísticas se han multiplicado así como las dimensiones del mundo perceptivo. A pesar de esta globalización las diferencias culturales siguen teniendo una gran influencia en la construcción perceptiva de Oriente y Occidente. La cultura y la educación influyen en la toma de decisiones y en la percepción de la realidad de cada persona. Así, un occidental y un asiático no ven el mundo de la misma manera. La ciencia acaba de confirmar cuáles son las diferencias. Antes que nada habría que huir de un cierto determinismo biológico. Lo que cambia entre los humanos es la educación y la cultura, pero el cerebro en sí no nace con ningún *programa preinstalado*. Hablar de cerebro oriental es incorrecto y de hecho, los niños chinos adoptados y educados en nuestra sociedad aprenden a percibir y a tomar decisiones exactamente igual que los occidentales. Los genes, en este sentido, no marcan. Dicho esto, experimentos científicos recientes han detectado que existen algunas pautas de comportamientos típicos que caracterizan a los asiáticos y a los occidentales y que tienen su origen en factores culturales y sociales. Kimio Kase (Gosem, 1948) es japonés y lleva 38 años en España. Es miembro del claustro de profesores del Departamento de Dirección Estratégica del IESE de la Universidad de Navarra. Ha contrastado las maneras de pensar entre los dos mundos, confirmando que somos muy distintos. En su libro *Asian versus western management thinking* analiza las principales diferencias entre el estilo de gestión y el liderazgo en las empresas orientales y occidentales. Escribe el libro junto a Alesia Slocum (origen no revelado), profesora estadounidense de la Saint Louis University, y comprueba antes de empezar a escribir que sus enfoques son opuestos. Él se centra en los temarios, mientras que ella insiste en definir qué articulación va a tener el discurso y el mensaje:

*“Los occidentales siempre necesitan agarrarse a un marco general de referencia y, como un paso siguiente, desarrollan los detalles. Para los orientales, en cambio, los detalles son importantes y a partir de ahí se va construyendo, de*

---

*forma sucesiva, la estructura, que surge después. Como forma mental, los asiáticos van siempre del particular hasta el genérico, mientras que los europeos o los estadounidenses siempre tienen un esquema en la cabeza y luego se van fijando, en un segundo momento, en los elementos secundarios”.*<sup>22</sup>

Los autores afirman que el pensamiento deductivo occidental examina la realidad material mientras que el oriental tiene en cuenta las circunstancias cambiantes y las distintas interacciones sociales. Existe una amplia literatura científica que ha intentado comprobar estas distintas hipótesis. Takahiko Masuda (1961), de la Universidad de Alberta en Canadá ha conducido numerosos experimentos en el ámbito de la percepción. Masuda subraya que fisiológicamente todos somos iguales después de someter a distintas pruebas a grupos occidentales y orientales. Una de las conclusiones es que los asiáticos perciben a las personas en términos de relación con los demás y las expresiones faciales de la gente alrededor son una fuente de información para entender la emoción particular que se considera inseparable de los sentimientos de los otros. En otro experimento, se les enseña a los dos colectivos una viñeta con escenas submarinas durante unos minutos. Ante las preguntas sobre lo que recuerdan los asiáticos señalaban un 60% más de detalles respecto a los norteamericanos, mientras que estos últimos tendían a fijarse principalmente en un objeto determinado. Las dos culturas difieren en sus juicios. Los occidentales viven en sociedades más independientes, focalizadas en la realización de los objetivos personales mientras que para los asiáticos la causa de todo está en el contexto, afirma Masuda.

Takahiko Masuda menciona otro estudio que va en esta misma línea. Se pidió a orientales y occidentales que agruparan distintas imágenes: mientras que estos últimos pusieron en el mismo saco el mono y el panda (*“ambos son animales”*), los de Asia en su mayoría asociaron el mono con el plátano (*“porque el mono*

---

<sup>22</sup> SLOCUM, Alesia, KASE, Kimio, ZHANG, Yingying. *Asian versus western management thinking*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.



---

come el plátano”). La interpretación coincide con las pruebas anteriores: para los asiáticos importan más los nexos entre los objetos que las características intrínsecas de los mismos. Los occidentales dividen la realidad en categorías y los asiáticos en términos de relaciones. Por lo tanto, el hecho de dar mayor importancia al nexo que existe entre los objetos propicia que sea más fácil descubrir aquellos lugares insospechados y especiales para el arte contemporáneo. Ya que entre ellos se establece un diálogo visual poco evidente entre varios elementos: entre objetos entre sí, objetos en un espacio concreto, personas y objetos, personas y espacios. La visión oriental del espacio valora los lugares escondidos, las zonas en penumbra; y en definitiva aquello que el espectador occidental sin un adiestramiento previo descarta en el primer proceso de percepción visual. En el libro de Tanizaki (Tokio, 1886-Yugawara 1965) titulado “El elogio de la sombra” se explica cómo la semipenumbra enaltece la belleza de los diseños japoneses. Varios ejemplos de este libro reflejan la diferencia de valores entre oriente y occidente:

*“Los chinos también aprecian esa piedra llamada jade: ¿acaso no es preciso ser extremo-oriental, como nosotros, para encontrar atractivos esos bloques de piedra extrañamente turbios que atesoran en lo más recóndito de su masa unos fulgores fugaces y perezosos, como si se hubiese coagulado en ellos un aire varias veces centenario? ¿Qué es lo que nos atrae en esa piedra que no tiene ni el colorido del rubí o de la esmeralda ni el brillo del diamante?”.<sup>23</sup>*

En el libro *Florecia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, Hans Belting (Andernach, 1935) continúa diferenciando estas dos culturas:

*“ La perspectiva es una de las invenciones más importantes del Renacimiento. Con ella, el arte occidental experimenta el mayor giro de toda su historia. El mundo islámico posee una mirada completamente distinta que se expresa claramente en su arte. A diferencia de la imagen occidental, el arte islámico no está ligado a ninguna posición personal en el mundo y trata de aproximarse a*

---

<sup>23</sup> TANIZAKI, Jun'ichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ed. Siruela 1994. p. 28.

---

*algo que es en sí irrepresentable. La invención occidental de la imagen en perspectiva se debe, sin embargo, a un descubrimiento hecho en el mundo árabe ya en el siglo XI. Inmerso en una cultura sin imágenes, el matemático Alhacén concibe una teoría de la percepción que crea las condiciones que hacen posible la perspectiva pictórica occidental.”<sup>24</sup>*

Belting explica en qué se distinguen Occidente y Oriente en su relación con las imágenes, aunque partan de la misma teoría. En su título, el nombre Florencia equivale a Renacimiento, pues en Florencia se inventó, con la perspectiva, el que seguramente es el concepto más importante de la cultura occidental. El nombre de Bagdad, en cambio, remite simbólicamente a la ciencia árabe, que dejó profundas huellas en el Renacimiento. Del contexto se desprende que se trata del Bagdad histórico, durante mucho tiempo centro del mundo árabe por ser la sede del califato abasí. El argumento que desarrolla Hans Belting es que el arte de la perspectiva se basa en una teoría de origen árabe, una teoría matemática de los rayos visuales y de la geometría de la luz. Afirmar que resulta evidente cuando se investiga la historia de este término, que en la historia de la ciencia significa algo distinto que en la del arte. En la ciencia occidental, el término perspectiva era ya corriente en la Edad media, antes que el Renacimiento lo introdujera en el arte. Designaba una teoría de la visión de origen árabe que sólo posteriormente, en el siglo XVI, fue asimilada al concepto antiguo de *óptica*. Desde entonces sobrevive sólo en la teoría del arte, que por vez primera considera que las imágenes son proyecciones de un observador, mientras que su significado anterior cayó en el olvido.

---

<sup>24</sup> BELTING, Hans. *Florencia y Bagdad Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal S.A., 2008.

---

## 5.2. LA SELECCIÓN PERCEPTIVA DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO COMO REFLEJO DE LA PERSONALIDAD /Cuerpo humano y arquitectura.

Al reflejar nuestra selección perceptiva del espacio mediante nuestras acciones nos describimos a nosotros mismos. El simple hecho de que una persona sea capaz de admirar la sombra que un árbol proyecta sobre una casa demuestra un tipo de personalidad. Cuando un edificio cautiva al espectador indica algo más que un mero gusto estético. Esta disposición revela una atracción por un estilo de vida particular. Se dice que los edificios u objetos hablan cuando transmiten los valores que queremos que nos guíen; o de una manera negativa, también emiten mensajes aquellos edificios u objetos que nos recuerdan los valores que detestamos.

Las condiciones de vida de una persona modifican un espacio, siendo el lugar resultante un reflejo de la personalidad. El individuo proyecta en su casa y sus objetos su forma de entender la vida. Pierre Bourdieu (Denguin, 1930-París, 2002) declara que la casa revela la posición de una persona en el aspecto económico, social, y cultural en un momento determinado. En la visita a una casa es posible intuir con el ambiente que en ella se respira la idea del gusto particular del individuo que la habita. El hombre influye en el espacio en el que vive y viceversa. Por esta razón es posible relacionar de manera directa el cuerpo humano con la arquitectura. Joseph Rykwert (Varsovia, 1926) en su ensayo “*La casa de Adán en el paraíso*” afirma:

*“Habitar la tierra ha sido uno de los desafíos de toda cultura y la responsabilidad de definir la manera de habitar siempre ha recaído en la arquitectura, que ha ido modificando sus formas teniendo en cuenta los factores que la rodeaban.”<sup>25</sup>*

Cuando el niño establece la conexión entre el organismo y su ambiente debe

---

<sup>25</sup>LLEÓ, Blanca. *Sueño de habitar*. España: Gustavo Gili S.A. 2005. p 35.

---

aprender cómo se comportan las cosas cuando se tratan de una manera determinada y qué propiedades corresponden a cada objeto. Christian Norberg-Schulz (Oslo, 1926-2000) en su libro *Intenciones en arquitectura* afirma que la percepción depende de nuestros principios:

*“percibimos el conjunto de nuestras propias experiencias. Y éstas son, en su mayor parte, consecuencia de las demandas que hace la sociedad”*<sup>26</sup>

La sociedad también influye en la evolución de las formas arquitectónicas. Mies Van der Rohe (Aquisgrán, 1886-Chicago, 1969) opina en un manifiesto ético a favor de una nueva arquitectura que la vivienda de nuestro tiempo todavía no existe y que la transformación de las condiciones de vida la harán necesaria. En el año 1924 afirma:

*“la arquitectura es siempre la expresión espacial de la voluntad de una época”.*<sup>27</sup>

Al mismo tiempo se puede afirmar que el hecho de descubrir la poética de los lugares omitidos por la mirada está asociada a una cultura desarrollada en la que ya no es necesario analizar el entorno valorando únicamente la función útil del espacio y del objeto. En aquellas sociedades en las que las necesidades primarias no están cubiertas son menos las personas que valoran este tipo de poética espacial, haciendo evidente que el nivel socio-cultural influye en la percepción.

Al interpretar una obra de arte, Christian Norberg-Schulz pone el ejemplo del espectador que observa centrándose principalmente en la característica más llamativa y evidente, afirmando que comete una injusticia porque está olvidando

---

<sup>26</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 1998. p. 26.

<sup>27</sup> MIES VAN DER ROHE, Ludwig. En ¡Arquitectura y voluntad de época! (artículo de 1924) recogido en Neumeyer, Fritz. *“La palabra sin artificio, reflexiones sobre la arquitectura” 1922/1968*. El Croquis, Madrid, 1995 p. 371.

---

sus cualidades más esenciales. Generalmente los objetos están representados por difusos fenómenos de conjunto o por propiedades muy llamativas. Estas propiedades que se captan en el primer instante se pueden calificar como secundarias, ya que todavía no se ha profundizado en las cualidades menos evidentes que aparecen al cabo de un tiempo. Los espectadores sin una educación plástica y visual previa no van más allá de dichas propiedades secundarias. El proceso de conocimiento se realiza en base a una ordenación de experiencias y se establece una jerarquía de los fenómenos que pueden variar con reflexiones posteriores. Estos análisis más abstractos suelen aumentar de manera proporcional al nivel cultural del observador y a su espíritu inquieto. Los fenómenos visuales dependen de muchos factores y por lo tanto varían en base a las condiciones de observación. La tactilidad es el criterio más primitivo y el menos variable. Sin embargo en el conocimiento de la *perspectiva olvidada* tanto el tacto, como el oído, el gusto y el olfato no aportan prácticamente ninguna información ya que no están relacionados directamente el espacio tridimensional. Jørgensen (1866-1956) habla de niveles objetuales:

*“Un objeto cultural esta así en un nivel superior que un objeto físico”.*<sup>28</sup>

Según este razonamiento los lugares descuidados por la mirada de los que se habla en esta tesis serían un objeto cultural y estarían en el nivel superior en donde es más difícil captar las cualidades innatas ya que existe una mayor dificultad de comprensión mental y es necesaria una preparación previa. Un objeto o espacio físico se entiende como un objeto cultural cuando posee una poética espacial al ser contemplado en una situación concreta. El espectador que lo descubre es capaz de abstraer la mirada y ver formas, espacios, luces, sombras y manchas de color. Por lo tanto, el hecho de captar objetos superiores o inferiores está relacionado de manera directa con la actitud y el adiestramiento del que mira. Tal y como se indica en el capítulo 5.1 pueden existir diferentes visiones dependiendo de si se analiza una imagen desde un punto de vista

---

<sup>28</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *op. cit.* p.22

---

oriental u occidental.

Independientemente de la actitud y de la formación del espectador todo ser humano se relaciona con la arquitectura. Blanca Lleó (Madrid, 1959) analiza la relación del hombre con la arquitectura en su libro *Sueño de habitar*<sup>29</sup>, en donde propone la casa como sueño de habitar por ser un lugar asociado a las aspiraciones humanas, por ser por primera vez en los tiempos modernos la protagonista de la arquitectura y por ser un detector sensible que refleja los vaivenes de la historia del hombre en cada momento. También relacionando el hombre con la arquitectura, Alain de Botton (Zurich, 1969) explica cómo los humanos asocian fácilmente de una manera inconsciente el mundo interior y psicológico con el exterior visual y sensorial:

*“Decimos que alguien es oscuro y retorcido, suave o duro. Podemos tener un corazón de piedra o un humor negro, o bien comparar a una persona con un material como el hormigón o con un color como el granate y estar seguros de que así transmitimos algo de su personalidad”*<sup>30</sup>

Los arquitectos tienen en cuenta la capacidad de asociación y cuando introducen un elemento arquitectónico en su estructura, intentan adelantarse a los pensamientos que se generan en el que contempla. También hay espacios que hacen sentir cerca de ese “yo” que no nos gusta y esta puede ser una de las razones por las que esos lugares no los consideramos nuestro hogar. Pero el concepto de hogar no tiene porqué dar un alojamiento permanente, sino se puede dar ese nombre a aquellos lugares que producen sensaciones agradables con las que se potencia ese “yo” que deseamos ser. Alain de Botton considera que los diferentes estilos existentes son la consecuencia de la diversidad de necesidades interiores. A lo largo de la vida es comprensible que el hombre se sienta atraído por edificios que representan valores opuestos, ya que en todas las

---

<sup>29</sup> LLEÓ, Blanca. *Sueño de habitar*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.A., 2005.

<sup>30</sup> DE BOTTON, Alain. *La arquitectura de la felicidad*, Barcelona: Ed. Lumen, 2008. p. 90.

---

menten existen polaridades en mayor o menor medida. Por ejemplo, la mayoría de los seres humanos consideran París como una ciudad muy bella, sin embargo, siempre ha resultado inútil establecer leyes sobre la belleza. En 1570, Andrea Palladio (Papua, 1508-Maser, 1580) publica *Los cuatro libros de arquitectura*<sup>31</sup> que se considera el intento más acertado de desdeñar las claves de los edificios más acertados. En los tiempos de Vitruvio, la proporción de los edificios estaba basada en el cuerpo humano. Juan Caramuel (Madrid, 1606-Vigevano, 1682) en 1678 se interesa por las estatuas de figuras esculpidas y crea su conocido diseño de cuerpos adecuados a las cinco columnas tradicionales. También propone otros dos órdenes nuevos, llamados el atlántico y el paranympico. Muchos años después, es Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, 1887-Cap Martin, 1965) el que se posiciona en contra del sistema vitruviano tal y como éste era enseñado en las escuelas de Bellas Artes. Entre los años 1942-1945 Le Corbusier propone “el modulator”:

*“Es un instrumento de medida tomado de la estatura humana y de la matemática. Un hombre con el brazo levantado suministra en tres puntos determinados de la ocupación del espacio -el pie, el plexo solar, la cabeza, la extremidad de los dedos con el brazo levantado- tres intervalos que engendran una serie de sección de oro, llamada Fibonacci. Por otra parte la matemática ofrece la variación más simple y más fuerte de valor: el simple, el doble, las dos secciones de oro”.*<sup>32</sup>

Con este concepto pretende elaborar una regla de diseño universal basada en el cuerpo humano. A partir de la Segunda Guerra Mundial y tras la influencia de artistas del siglo XX como Picasso (Málaga, 1881-Mougins, 1973), Le Corbusier quiere hacer edificios concebidos como si fuesen objetos escultóricos que provoquen emociones. A principios del siglo XX aparecen edificios-esculturas en obras de artistas plásticos. Crean estructuras corporales con dimensiones

---

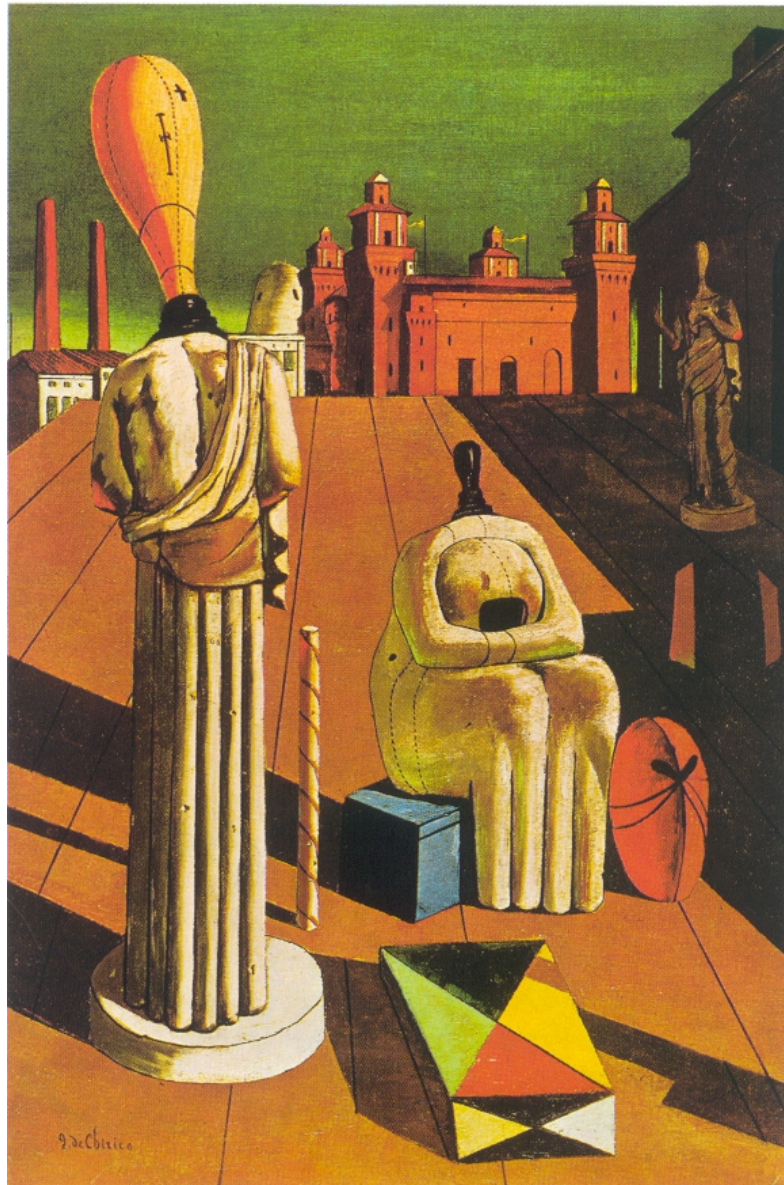
<sup>31</sup> PALLADIO, Andrea. *Los cuatro libros de arquitectura*. Madrid: Ed. Akal, 2008.

<sup>32</sup> LE CORBUSIER. *Le modulator*. Boulogne: Ed. L'Architecture d'Aujourd'hui, 1950. pag 55. Traducción propia.



---

equiparables a las de los edificios circundantes. Se puede observar la obra de Giorgio de Chirico (Volos, 1888-Roma, 1978) de 1916 titulada *Musas inquietantes*, y en 1918 Carlo Carrá (Quargnento, 1881-Milán, 1966) *El óvalo de las aspiraciones*.



**Giorgio de Chirico.** *Musas inquietantes*, 1916.

*Musas inquietantes* es un tipo de pintura metafísica con un estilo muy personal para aquella época. Los espacios arquitectónicos que aparecen están basados



---

en las antiguas culturas griega y romana. Como por ejemplo la escultura de la izquierda cuya altura corresponde más a la de un edificio que a la de un ser humano. En ella se mezcla el cuerpo humano con una columna y con un cráneo ovoidal sin rostro.



Carlo Carrá. *El óvalo de las aspiraciones*, 1918.

En *El óvalo de las aspiraciones* de Carlo Carrá, el edificio del fondo también establece una relación proporcional analógica con las esculturas humanoides de la parte delantera. Haciendo referencia a estas obras, Juan Antonio Ramírez en su libro *Edificios-cuerpo*<sup>33</sup> habla de la importancia que tiene la invención del maniquí teniendo en cuenta que inicialmente no se creó con el objetivo de ser un objeto escultórico. Se considera como una de las interpretaciones más abstractas del cuerpo humano y por esta razón se le relaciona inevitablemente con la arquitectura. A partir de la interpretación de los maniquíes muchos artistas

---

<sup>33</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. *Edificios-cuerpo*. Madrid: Ed. Siruela S.A. 2003.

---

dadaístas y surrealistas hicieron representaciones arquitectónicas. Por ejemplo, Salvador Dalí (Figueras, 1904-1989) creó cuerpos arquitectonizados con un aparente equilibrio inestable. Se interesó bastante por la arquitectura y era de la opinión de que ésta debía reorientarse abandonando su parte racionalista, y dejándose llevar por el deseo. En 1935 imaginó para la revista “*American Weekly*”<sup>34</sup> rascacielos futuristas con formas humanas. Partiendo de la hipótesis de que los movimientos del cuerpo son generadores de formas urbanas, Melvin Charney (1935) artista y arquitecto, trabaja en una serie de pinturas sobre soporte fotográfico titulada *Cities on the run* (1996-1998). Son esculturas habitables, bloques de viviendas cuyas columnas se convierten en piernas y les permiten desplazarse. Partiendo de las pinturas también crea esculturas tridimensionales. Hay varios títulos que son significativos: *El infierno del no-lugar*, *Bloques de apartamentos a la búsqueda de calles*, *Apartamentos desplazándose*, *Bloques buscando una ciudad*, *Bloques huyendo atemorizados*, etc. Picasso también trabaja en varias imágenes antropomórficas relacionadas con la arquitectura; de entre todas ellas podemos destacar una maqueta para la que construyó un esqueleto metálico real. Quedó tan satisfecho por el resultado que decidió no rellenar esta estructura. Se titula *Maqueta para el monumento a Apollinaire* y se construyó en 1928. Está considerada como otra de las invenciones de Picasso y en ella se trata de construir en el espacio. A partir de esta maqueta, Alberto Giacometti (Suiza, 1901-1966) construye *El palacio a las cuatro de la madrugada* (1932-1933) en donde se percibe unos cuerpos habitando una estructura. En el art-nouveau también existen elementos arquitectónicos que se identifican con partes del cuerpo humano. Se denominan arquitecturas viscerales y están basadas en la blandura e inconsciencia de los órganos internos. Por ejemplo, la casa Batlló (1905-1907) construida por Antoni Gaudí (1852-1926). También se perciben influencias del art-nouveau en las obras de Hermann Finsterlin (Munich, 1887-Stuttgart, 1973) que era un arquitecto expresionista. Publicó en la revista “*Frühlicht*” algunas fotografías y

---

<sup>34</sup> DALÍ, Salvador. *The American City Night and Day*. *American Weekly*. 1935.

---

dibujos del Juego de los estilos. André Masson (Balagny-sur-Thérain, 1896-París, 1987), en su obra *El secreto del Laberinto* (1935) funde los cuerpos de un minotauro y de Ariadna en una sola construcción arquitectónica, y en 1940 hace el dibujo titulado Ciudad craneal en el que construye calles y edificios encima de un cráneo fragmentado.

Es en los años 50 cuando se encuentra en su máximo apogeo una corriente internacional de arquitectura y diseño que se conoce como organicismo. Se trata de una arquitectura blanda que alude al interior del cuerpo. De esta corriente se habla en un artículo titulado “*Matemática sensible, arquitectura del tiempo*”<sup>35</sup> escrito en 1938 por el pintor y arquitecto Roberto Matta (Santiago de Chile, 1911-Civitavecchia, 2002), quién también publicó una pintura referente a esta arquitectura sensible el mismo año en la revista “*Minotaure*” titulada: Maqueta de apartamentos. Frederick Kiesler (Ucrania, 1890-Nueva York, 1965) también es un representante de esta corriente. Influenciado por los surrealistas con los que colabora, escribe en 1947 el *Manifiesto del correalismo o los Estados Unidos de las artes plásticas*. Hay un fragmento en el que se relaciona de manera evidente la arquitectura y el cuerpo humano:

“La casa no es una máquina, ni la máquina una obra de arte. La casa es un organismo vivo y no sólo un arreglo de materiales muertos. Ella es un ente vivo, en el conjunto y en sus detalles. La casa es una epidermis del cuerpo humano”.<sup>36</sup>

Durante las décadas de 1920 y 1930 en su libro de *Los pasajes*<sup>37</sup> Walter Benjamín (Berlín, 1892 – Portbou, 1940) propone explorar la idea de habitar. Esta idea de habitar está reflejada por Sir John Soane (Londres, 1753-1837) y su casa-museo de Londres. Esta obra es mucho más que una casa; es un mundo propio y complejo donde la vida cultural del estudioso, coleccionista, arquitecto y

---

<sup>35</sup> MATTA, Roberto. *Matemática sensible, arquitectura del tiempo*. *Minotaure*. 1983, n° 11, 1939.

<sup>36</sup> KIESLER, Frederick. Citado por: RAMIREZ, Juan Antonio. *Edificios Cuerpo*. Madrid: Ed. Siruela, 2003. p. 73.

<sup>37</sup> BENJAMIN, Walter. *Los pasajes*. Madrid: Ed. Akal, 2005.

---

la vida doméstica se funden. Sus múltiples reformas y ampliaciones son el reflejo del hombre que la creó y habitó. Blanca Lleó en *El sueño de habitar*<sup>38</sup>, relata cinco autobiografías a través de las casas de cinco arquitectos: Frank Lloyd Wright (Wisconsin, 1867 - Phoenix, 1959), Eric Gunnar Asplund (1885 – 1940), Alvar Aalto (Kuortane 1898 - Helsinki, 1976), Jorn Utzon (1918- 2008). Estas casas tienen como denominador común la crítica al movimiento moderno desde la modernidad misma, negando todas ellas el canónico prisma blanco. En 1938, Roberto Matta ( Santiago de Chile, 1911- Tarquinia, 2002) publica en la revista “*Minotauro*” un boceto intrauterino para un apartamento dedicado a los sentidos. Critica el hogar burgués trabajando el concepto de la verticalidad humana. En este apartamento las paredes son flexibles y cambian de lugar dependiendo de los ocupantes. Esto provoca sensaciones de vértigo y vacío frente a la comodidad y estabilidad burguesa.

Este capítulo es un reflejo de la íntima unión que se establece entre el cuerpo humano y la arquitectura a través de la percepción. Me refiero al hecho de escoger una parte del espacio y no otro. Al habitarlo se modifica consciente o inconscientemente y esto demuestra que el individuo posee un gusto personal como consecuencia de multitud de factores. Esta serie de acciones transmiten información personal en cuanto a formación, preferencias, gustos, creatividad, sensibilidad, inteligencia, etc. de la persona en cuestión. Por lo tanto, una persona que es capaz de apreciar la poética espacial de la *perspectiva olvidada* responde a un perfil amplio de personas con un mínimo de sensibilidad espacial, entre otras cosas.

---

<sup>38</sup> LLEÓ, Blanca. op.cit.

---

### 5.3. LA INERCIA DE LA PERCEPCIÓN.

En el proceso perceptivo los datos que llegan del exterior están incompletos y la inercia de la mirada provoca que el receptor ordene los estímulos recibidos de un modo concreto y en la mayoría de ocasiones inconsciente. Es posible definir la inercia de la percepción como una manera de ver el mundo en función de unos conceptos estereotipados. Este procedimiento automático puede resultar perjudicial al contemplar una obra de arte, ya que la actitud de este tipo de espectadores responde a unos cánones aprendidos inamovibles. Algunos espectadores que se encuentran frente a una pintura abstracta tienden a identificar una mancha de color con una forma cotidiana y no son capaces de contemplar esas pinceladas sin buscar correspondencias en la vida real. Si tras realizar un análisis no consiguen identificar esa mancha abstracta con un elemento cotidiano, la obra de arte no tiene sentido para ellos. Esta manera tan básica de percibir un cuadro está relacionada con la actitud inconsciente del espectador occidental no adiestrado en donde únicamente se valora todo aquello que se corresponde con la realidad o que posee una utilidad. Desde este mismo punto de vista occidental también se descarta todo aquello que está relacionado con la oscuridad tal y como se cuenta en el libro de Junichiro Tanizaki *El Elogio de la sombra*<sup>39</sup>. Así como en oriente las zonas en sombra poseen cierta poética y son valoradas, una mirada occidental suele asociar las zonas de máximo interés a las más iluminadas.

En el año 2000 se publican unos diálogos entre Luis Lorenzo Córdova Arellano y Rubén Feldman González en un libro de Rubén Feldman González titulado *La mente y la realidad indivisa*<sup>40</sup>. El licenciado Luis Córdova Arellano también ha escrito varios libros con diálogos sobre la percepción unitaria como resultado de sus investigaciones desde 1996. Rubén Feldman-González ha formado parte de estos diálogos e incluso ha escrito el prólogo de alguno de ellos. Al mismo tiempo

---

<sup>39</sup> TANIZAKI, Junichiro. *op.cit.*

<sup>40</sup> FELDMAN-GONZALEZ, Rubén. *La mente y la realidad indivisa*. México: Ed. Holokinesis libros, 2000.

---

Rubén Feldman-González reflexiona sobre la inercia en su página web “Percepción unitaria. El completo despertar”:

*“el mayor enemigo de la comprensión es la inercia psicológica, que hace que no queramos abandonar el campo mental de lo conocido, que es sólo pensamiento.”<sup>41</sup>*

La inercia psicológica es la resistencia o pereza de una persona a no cambiar opiniones, hábitos adquiridos, ideas, paradigmas, formas de aprendizaje. Es un estado mental que no permite ver cosas nuevas o diferentes, porque condiciona el entendimiento. Muchas soluciones se crean con las experiencias, creencias y hasta con las emociones que se acumulan a lo largo de la vida. Ser conscientes de la manera de percibir la realidad permite aceptar y comprender aquello que se rechaza de manera automática. La inercia psicológica permite explicar con mayor profundidad el por qué los seres humanos asumen comportamientos que limitan su desarrollo personal y profesional.

Para estructurar cualquier saber, el ser humano recurre a leyes que le hagan reconocer más fácilmente los contenidos que percibe. Leyes de electromagnetismo, gravitación, conductividad, relatividad, etc.; sin embargo, a la hora de abordar los contenidos mentales se encuentra con que es más difícil definir con propiedad las características de dichos contenidos. Existe una asociación filosófica llamada SESHVA (Asociación Filosófica Vedanta Advaita 2006-2014) cuyas reflexiones están próximas a la idea de inercia perceptiva de la que se habla en esta tesis doctoral. Su objetivo inicial fue reflexionar sobre la naturaleza de lo real y sus afirmaciones se basan principalmente en los clásicos orientales.

*“Meditar es atreverse a mirar allí donde lo desconocido guarda secretos sin nombre.”<sup>42</sup>*

---

<sup>41</sup> FELDMAN-GONZALEZ, Rubén. *La mente es más que pensamiento. Percepción unitaria. El completo despertar*. [en línea]. [consultado el 10 de Abril de 2014]. Disponible en: <http://www.percepcionunitaria.org/la-mente-es-mas-que-pensamiento>.

<sup>42</sup> Vedanta Advaita Seshva [en línea]. [consultado 12 Abril 2014] Disponible en: <http://www.vedantaadvaita.com>

---

Esta asociación filosófica afirma que mentalmente se clasifican todos los objetos que se perciben y se establecen diferencias entre unos y otros asignándoles nombres para identificarlos. No se tiene hábito de prestar atención a aquellas cosas a las que no se les ha asignado un nombre y en cambio se suele pensar en aquellas que sí lo tienen. Todo aquello que tiene nombre es más fácil de clasificar y recordar: una casa, un bosque, un país, un cojín, un brazo, etc. El sistema reconoce estos objetos y genera una apreciación de límites variables y conceptuales entre ellos. El hecho de delimitar las cosas con un nombre refuerza la inercia de la percepción a través del hábito y de la repetición.

*“Cuando se percibe el mundo sin analizarlo y sin ningún tipo de interpretación dialéctica y ausente de despersonalización psicológica, ocurre una percepción referida a un nuevo estado de conciencia. Sin embargo, lo que habitualmente ocurre cuando se percibe un contenido es que este se compara con algo previamente conocido y se asimila a algo que posea fronteras, asignando nombres mentales a las formas o formas mentales a los nombres.”<sup>43</sup>*

La inercia de la percepción tiene una parte positiva y necesaria en las situaciones cotidianas en donde es imprescindible el diálogo rápido con el entorno. Todo el mundo asocia un significado común a un mismo significante en conversaciones donde no se profundiza en conceptos abstractos. Para apreciar el arte esta actitud es negativa. En una entrevista escrita por Esteban Raies a Daniel Herce (Buenos Aires, 1957) en El Federal.com el martes 25 de marzo desde Buenos Aires, se transmite la idea de que el artista reafirma la idea de los perjuicios de la inercia con una frase que Daniel Herce escribió hace unos años en una de las paredes del Centro Cultural Recoleta:

*“Crear es sacudir la inercia”<sup>44</sup>*

---

<sup>43</sup> Vendata Advaita Sessa. *Inercia y hábitos mentales* [en línea]. [consultado 12 Abril 2014] Disponible en: <http://www.vedantaadvaita.com>

<sup>44</sup> RAIES, Esteban. *Crear es sacudir la inercia*. Entrevista a Daniel Herce [en línea]. El Federal.com, 6 de Agosto, Buenos Aires, Argentina [consultado 15 de Mayo]. Disponible en : <http://elfederal.com.ar/nota/revista/24825/crear-essacudir-lainercia>



---

Posteriormente añade que el arte contemporáneo es, en algún aspecto, liberador. No emplea determinados códigos para poder interpretar una obra y ahí reside el gran cambio. Una persona debe pararse ante una obra de manera libre, con la mente en blanco e ir experimentando lo que le sugiere y lo que va sintiendo. El observador, en esta instancia, ocupa el lugar del artista y de esta forma completa la obra. Por ejemplo Van Gogh le recomendaba a su hermano que encontrase bello todo lo que pudiese, ya que la mayoría no encuentra nada lo suficientemente bello. Por otra parte en el libro *El espectador emancipado* escrito por Jacques Rancière se hace se pone como ejemplo la caverna platónica en donde los revolucionarios quieren arrancar a los dominados las ilusiones que los someten. Posteriormente habla del camino que debe recorrer el ignorante:

*“La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino que va desde aquello que él ya sabe hasta aquello que todavía ignora.”<sup>45</sup>*

Algunos emplean sutiles estrategias para mostrar a los ciegos aquello que no ven y para otros el objetivo es convertir al espectador en hombre activo. Para Jacques Rancière la emancipación del espectador es la afirmación de su capacidad para ver lo que ve y para saber qué pensar y qué hacer con ello. Habla de las críticas que se han hecho en numerosas ocasiones al teatro en donde el espectador permanece pasivo, argumentando que mirar es lo contrario a conocer ya que el sujeto que mira no conoce el proceso de producción de esa apariencia o de esa realidad:

*“Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar”<sup>46</sup>*

Este autor emplea el término de *voyeur pasivo* para referirse al espectador, proponiendo que se convierta en *participante activo*. También opina que es conveniente eliminar la fascinación del espectador por la apariencia y la empatía

---

<sup>45</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ed. Ellago, 2010. p. 17.

<sup>46</sup> RANCIÈRE, Jacques, *op.cit.*, p.10.



---

que le obliga a identificarse con los personajes de la escena. De esta manera aparecerá la figura del investigador que analizará el proceso que se ha seguido hasta conseguir las imágenes finales. Guy Debord (1931 – 1994) afirma en su libro *La sociedad del espectáculo* que la esencia del espectáculo es la exterioridad. Es decir, el desposeimiento de sí. Y añade que la enfermedad del hombre espectador se resume en esta afirmación:

*“Cuanto más se contempla, menos es”*<sup>47</sup>

Con esta frase denuncia la contemplación de la apariencia separada de la verdad. Por otra parte, Ranciére propone la *performance* teatral como solución a la pasividad del espectador mediante la cual se convierte en integrante de una práctica colectiva.

Desde otro punto de vista Manterola (Pamplona, 1936) razona sobre la inercia de la percepción en su libro *Escultores Vascos* en donde afirma que es un acto automático y en donde habla el inconsciente:

*“Es el lugar de la personalidad donde confluye y se oculta, de grado o por fuerza, aquella parte de nuestra experiencia que, por ignorada, resulta innegociable, y por tanto, matriz del sujeto indiviso, del “Yo” profundo, original y originario, al que, sin saberlo, pertenecen como atributos, la capacidad de pensar, de sentir, o de actuar.”*<sup>48</sup>

En *El espectador emancipado* de Ranciére se habla de cómo el ser humano aprende siguiendo el mismo esquema con el que ha aprendido su lengua materna. Relata la historia de cómo en el teatro europeo del S. XVIII se enseñaba a ver de una manera concreta proponiendo dos modelos de pensamiento a imitar o a evitar. El *Tartufo* de Moliére enseñaba a reconocer y a odiar a los hipócritas, el *Mahoma* de Voltaire enseñaba a evitar el fanatismo y a

---

<sup>47</sup> DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris 1992, p. 16.

<sup>48</sup> MANTEROLA, Pedro. *Escultores vascos: Oteiza, Basterretxea, Ugarte*, Caja de Ahorros de Asturias, 1991.p.19.

---

amar la tolerancia. Con este ejemplo quiere transmitir que el espectador debe hacer su propia interpretación de lo que ve y hacer de ello algo personal ya que una comunidad emancipada es aquella que posee narradores y traductores. Sobre el adiestramiento previo necesario para la emancipación de la mirada y para descubrir las cualidades de lugares insospechadas, Jacques Rancière relata en su libro un texto que se publicó en 1848 en un diario revolucionario obrero, *Le torsin des travailleurs*<sup>49</sup> que demuestra el disenso de la mirada entre diferentes espectadores. Describe la jornada de trabajo de un obrero carpintero que debe entarimar una habitación por cuenta de su patrón y del propietario del lugar:

*“Creyéndose en casa, aunque no ha terminado la habitación que está entarimando, aprecia la disposición; si la ventana da a un jardín o domina un horizonte pintoresco, por un momento detiene sus brazos y planea mentalmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar de ella mejor que los poseedores de las habitaciones vecinas”.*<sup>50</sup>

En otra parte de este mismo libro habla del camino que debe recorrer el ignorante hasta conseguir el adiestramiento necesario:

*“La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber maestro. Es simplemente el camino que va desde aquello que él ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal y como lo ha aprendido el resto”.*<sup>51</sup>

Existe otro tipo de inercia que corresponde al engaño visual. Un ejemplo de apariencia separada de la verdad que se produce en multitud de momentos cotidianos y en los que posteriormente se lleva a cabo una corrección mental.

*“Al viajar en coche o en tren en muchas ocasiones se atraviesan túneles. Nada más entrar, dominados por una sensación de inseguridad, se busca con la mirada la salida. Si el túnel no es lo suficientemente largo como para ocultar la*

---

<sup>49</sup> GAUNY Gabriel, *Le Philosophe plébéien*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1985. p. 45-46.

<sup>50</sup> RANCIÈRE, Jacques, *op.cit.*, p. 65.

<sup>51</sup> RANCIÈRE, Jacques, *op.cit.*, p. 17.

---

*salida, ésta se percibe al fondo como una zona luminosa y más o menos grande pero siempre considerablemente más pequeña que la entrada. Si se nos pregunta si la salida del túnel es más grande que la entrada, responderemos sin dudar: no lo es.*<sup>52</sup>

Al final de este capítulo es posible afirmar que la inercia psicológica es un obstáculo evidente para poder apreciar la poética de la *perspectiva olvidada*. Para ir en contra de esta inercia es necesario, a priori, una serie de requisitos: un adiestramiento de la mirada, sensibilidad visual, una experiencia estética previa en lo que se refiere a formación cultural, y probablemente otros factores que no son posibles determinar en su totalidad en este estudio. Por este motivo, se ha descartado entrevistar al perfil de personas opuesto a esta serie de características en las conversaciones que realizo sobre la *perspectiva olvidada* en el capítulo nueve. Una persona inteligente pero sin estudios, sin conocimientos de arte, probablemente no será capaz de poder mantener una conversación y dar una opinión sobre el interés de estas zonas anestesiadas por la mirada. Mucho menos podrá reflexionar sobre su aplicación en el arte contemporáneo.

---

<sup>52</sup> FERRER Mercedes, AURREKOETXEA Amaia, FERRER Joan, FERNÁNDEZ Enric, ARKARAZO Félix, ROJO Jorge. Vendata Advaita Sesa. *Inercia y hábitos mentales* [en línea] [consultado 12 de Abril 2014] Disponible en: <http://www.vendataadvaita.com>

---

## 6. ANÁLISIS DE OTROS PROCESOS TEÓRICOS.

Para definir un nuevo concepto en el terreno científico es necesaria una experiencia empírica con unos resultados concretos. Sigmund Freud reflexiona sobre el inicio del proceso científico y opina que en un principio al teorizar es imposible hablar de una clara determinación del contenido:

*“Hemos oído expresar más de una vez la opinión de que una ciencia debe hallarse edificada sobre conceptos fundamentales, claros y precisamente definidos. En realidad, ninguna ciencia, ni aun la más exacta, comienza por tales definiciones. El verdadero principio de la actividad científica consiste más bien en la descripción de fenómenos, que luego son agrupados, ordenados y relacionados entre sí.”*<sup>53</sup>

En el arte este proceso es todavía más difícil e incierto. Por lo tanto, para dar nombre a una nueva idea es necesario acotar el término de una forma objetiva demostrando su veracidad con imágenes y ejemplos de experiencias artísticas previas. En esta tesis se da nombre a una región del espacio y para desarrollar este estudio de una manera correcta se considera importante analizar otros procesos teóricos en el arte.

Un fenómeno poco visible pero accesible a la más simple observación es el hecho de que las investigaciones y las nuevas ideas nacen de otras ideas y de otras investigaciones. Esto quiere decir que cuando hay una discusión acerca de un problema, éste deriva de otros planteamientos anteriores y experiencias previas. Normalmente no surgen temas nuevos y simplemente ver un mismo tema desde un punto de vista diferente ya supone una gran originalidad intelectual. Lógicamente la teoría del arte no es una excepción a esta regla.

El término aporía hace referencia a las reflexiones en las cuales surgen contradicciones irresolubles y en donde aparecen dificultades lógicas casi

---

<sup>53</sup> FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Ed. Alianza, 2007

---

siempre de índole especulativa. En el siglo XVII George Berkeley (Dysert, 1685 - Cloyne, 1753) se plantea si es posible demostrar que la realidad objetiva es realmente objetiva:

*“Cualquiera que sea el poder que yo pueda tener sobre mis propios pensamientos, descubro que las ideas percibidas de hecho por los sentidos no tienen una dependencia semejante de mi voluntad. Cuando a plena luz del día abro los ojos, no está en mi poder elegir entre ver o no, o determinar qué objetos concretos se presentarán ante mi vista; y, del mismo modo, por lo que se refiere al oído y a otros sentidos, las ideas que se imprimen en ellos no son productos de mi voluntad.”*<sup>54</sup>

Estefanía Chaves Abella opina en su blog *Teoría Estética* que ésta debe explicar el misterio de la aporía estética que va asociada a la obra y añade que el problema de las estéticas está en no dar importancia a esta aporía. Finalmente, concluye:

*“Sólo rodeando y cercando esa aporía, puede la estética hallar su propio rumbo”*<sup>55</sup>

La teoría del arte es una disciplina académica que analiza los fenómenos artísticos empezando por su consideración o aceptación como tales. Este análisis se realiza desde un punto de vista teórico y normativo proporcionando una metodología para desvelar el significado de sus obras. A lo largo de la historia la inmensa mayoría de la producción escrita sobre teoría del arte ha correspondido a la civilización occidental. Con algunas excepciones, como la civilización china, en la que existe una tradición de teoría del arte desde el siglo VI. La fijación del gusto academista en los premios y exposiciones (como el Salón de París) tuvo su reacción en convocatorias alternativas como el Salón des Refusés (Salón de los Rechazados, 1863) que fueron creando un nuevo concepto de arte

---

<sup>54</sup> BERKELEY, George. *Dios, Cuadernos de anuario filosófico*. Introducción, selección de textos y traducción de José Luis Fernández-Rodríguez. Navarra: eurograf navarra, s. l. servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra s.a., 1999. p. 57.

<sup>55</sup> CHAVEZ ABELLA, Estefanía. *La aporía estética. El misterio debe ser resuelto por la teoría estética*. Teoría Estética [en línea] [consultado 20 Marzo 2014]. Disponible en: <https://estefaniachavesabellaestetica.jux.com/>

---

independiente. En la primera mitad del siglo XX la reflexión teórica en torno al arte seguía siendo uno de los objetos centrales del pensamiento y la filosofía, como reacción a la radical transformación tanto del arte contemporáneo como de la sociedad contemporánea industrial en el contexto histórico de entreguerras (1918-1939: revolución soviética, fascismos, crisis de 1929); surgieron nuevos y revisitados conceptos como : *arte puro* y *arte comprometido*, *arte desinteresado*, *arte deshumanizado*.

Las tesis de la teoría de *Einfühlung* que data de finales del siglo XIX, se fundamenta, en primer lugar, en la noción del concepto de sentimiento, entendido unívocamente, pues sus diferentes tipos de manifestación, placer, dolor, no son más que tonalidades de una única realidad. El sentimiento es concebido como una acción espiritual absolutamente libre que se rige y corrige sólo internamente, sin necesidad de comportarse de acuerdo a unas reglas como sucede en el pensamiento lógico. El sentimiento toma las formas exteriores como símbolos de la propia vida, de ahí que la extrema libertad sentimental sea crucial para favorecer la empatía pues permite equiparar la multiplicidad del mundo con la diversidad del yo. En esta correspondencia el sentimiento deviene un acto de comprensión y de introspección, pero ante todo convierte a la actividad perceptiva general en experiencia estética, en goce ante el objeto por transferencia de los sentimientos subjetivos. La empatía se presenta como un esquema psicológico de la creación artística, según el cual lo esencial de la obra no es el motivo ni el tema sino el propio artista y su vida espiritual, su expresión mediante la proyección sobre las formas del mundo. Algunos de los movimientos unidos a esta teoría son Art Nouveau o Modernismo, Jugendstil o Expresionismo alemán.

Por otra parte, René Magritte (Lessines, 1898 – Bruselas, 1967) reflexiona e investiga sobre el problema de la representación y la esencia del arte cuestionando la relación entre las imágenes y las cosas basada en la semejanza representativa. Su obra a veces se la califica de realismo mágico. En la “Traición

---

de las imágenes”<sup>56</sup> (1928-1929) se puede hablar de descontextualización. Aquí se muestra un ejemplo de la representación de una pipa de fumar arquetípica en un fondo neutro.



**René Magritte.** *Esto no es una pipa*, 1929.

Michel Foucault (Poitiers, 1926 – París, 1984) le dedicó a esta obra un interesante ensayo titulado “*Esto no es una pipa*”<sup>57</sup>. Ensayo sobre Magritte, donde aprovecha para reforzar sus teorías sobre la débil ilusión que liga las palabras y las cosas. Magritte insiste en varias de sus obras en las dificultades que presenta el conocimiento o el arte entendido como representación.



**René Magritte.** *Las vacaciones de Hegel*, 1958.

René Magritte nació en Bélgica en 1898. Perteneció al grupo surrealista de París del que también formaban parte Jean Arp(1887-1966), André Bretón(1896-1966),

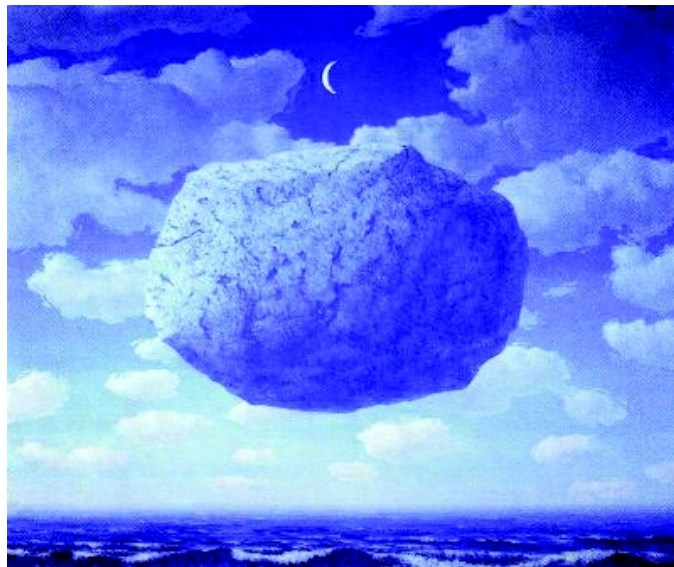
---

<sup>56</sup> *La traición de las imágenes* (1928–1929) es una serie de cuadros de René Magritte famosa por su inscripción *Ceci n'est pas une pipe*, que significa «esto no es una pipa».

<sup>57</sup> FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa*. Traductor Barcelona: Ed. Anagrama, 1981

---

Salvador Dalí, Paul Eluard(1895-1952) y Joan Miró (1893-1983). La obra de Magritte es una permanente invitación a la reflexión a partir de los objetos más cotidianos. También son muy interesantes las ilustraciones que Magritte hace de teorías filosóficas.



**René Magritte.** *La flecha de Zenón*, 1964.

Magritte mostró siempre interés por la metafísica. En el momento de morir tenía en su biblioteca varias obras de Heidegger (1889-1976). Su interés por la filosofía contrasta con la repugnancia que sintió hacia el psicoanálisis. A través de una serie de nudos temáticos, Allmer explora las preocupaciones centrales del arte de Magritte, la centralidad de sus estructuras e imágenes, la influencia de las ilustraciones enciclopédicas o los gabinetes de curiosidades, o la negación de la obra de arte original con sus supuestas falsificaciones de otros artistas, desde Max Ernst o Giorgio de Chirico hasta Hobbema. En un capítulo explora la función del marco en la pintura de Magritte: marcos de puertas y de ventanas, de espejos y de cuadros, cortinajes, encuadrados de todo tipo que parecen indicar la artificialidad de la representación y que muestran una y otra vez que al otro lado no hay nada o más de lo mismo.



---

Otro teórico es Rudolf Arnheim (1904-2007). Psicólogo y filósofo nacido en Berlín en 1904. Influido por la psicología de la Gestalt y por la hermenéutica. Realiza importantes contribuciones para la comprensión del arte visual y otros fenómenos estéticos. Publica libros sobre la psicología del arte, la percepción de las imágenes y el estudio de la forma. Su libro más conocido es *Arte y percepción visual*<sup>58</sup>. Uno de sus argumentos más originales, presentado en el libro *Visual thinking*<sup>59</sup> es que el hombre moderno está continuamente acosado por el mundo del lenguaje. Arnheim plantea que la vista es una herramienta eficaz para aprender y existen ciertas cualidades y sentimientos que captamos en una obra de arte que no pueden ser expresadas en palabras. Esto se debe a que el lenguaje no provee de un medio de contacto directo con la realidad. El lenguaje solamente sirve para nombrar lo que ya ha sido escuchado, visto o pensado. Según Arnheim, podemos discernir tres actitudes de observación dentro de las cuales hay una que está relacionada con la inercia de la mirada. Es la que aísla el objeto percibido en un estado puro y no alterado por el contexto. Un tipo de mirada que se adoctrina en la infancia y que es un obstáculo para discernir los beneficios de las zonas insospechadas en lo tridimensional.



Joseph Kosuth. *Five words in blue neon*, 1965.

Existen muchas maneras de reflexionar en el mundo del arte y aunque muchos de estos procesos de investigación no tengan que ver de una manera directa con esta tesis doctoral, es importante analizar el hecho de intentar objetivar un mundo subjetivo. Otro ejemplo es Joseph Kosuth(1945), artista conceptual. Sus ideas

---

<sup>58</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Ed. Alianza, 1998.

<sup>59</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Visual Thinking*. University of California press, 2004.

---

están recogidas en el ensayo *Art after Philosophy*<sup>60</sup> (Studio International, 1969) en donde cita a Duchamp como creador de la revolución artística. Estudia arte, filosofía y antropología. Aborda el tema artístico como un problema filosófico y lingüístico. Sus creaciones más conocidas llevan por título investigaciones y consisten en dispositivos que examinan y reclasifican realidades. El texto es fundamental en su lenguaje y tiene la función de explorar la naturaleza del arte y conducirla a su desmaterialización. En este tipo de reflexiones el discurso teórico se convierte en un acompañamiento necesario de la obra. Hay una prioridad del contenido sobre la forma.

Por otra parte la psicología del Arte estudia los fenómenos de la creación y la apreciación artística desde una perspectiva psicológica. Gustav Fechner, Sigmund Freud (República Checa, 1856-Londres, 1939), la escuela de la Gestalt (destacan los trabajos de Rudolph Arnheim), Lev Vygotski (Vielorrusia, 1896-Moscú, 1934) y Howard Gardner (Scranton, 1943) han sido trascendentales para el desarrollo de esta disciplina. Los objetivos que persiguen vinculan esta rama de la Psicología con la percepción, la emoción, la memoria y las funciones superiores del pensamiento y el lenguaje. Elaboran teorías acerca tanto de la actividad creativa como de la perceptiva, utilizando los conceptos y principios en uso de la psicología científica. Consideran que los gustos estéticos no son tan individuales como se cree, ya que cuanto más similar es un grupo en edad, grupo étnico y nivel socio-económico más coincidencias existen en cuanto a gustos estéticos. Esto confirma que no todos los espectadores son capaces de percibir los beneficios que los espacios arquitectónicamente secundarios aportan al arte contemporáneo. Ya que influyen varios factores como por ejemplo la actitud perceptiva del espectador y la inercia de la percepción.

La expresión *perspectiva olvidada* es un concepto teórico. Un artista que da nombre a varios conceptos es Jorge Oteiza (1908-2003). En su obra el proceso

---

<sup>60</sup> KOSUTH, Joseph. *Art After Philosophy and After. Collected writings*. Cambridge: MIT press, 1991.p 188

---

teórico es fundamental y en su laboratorio de escultura reflexiona sobre expresiones como *desocupación de sólidos*, *desocupación de la esfera*, *apertura de poliedros*, *la escultura dinámica* etc. Nace en Orio en 1908. Escultor vasco, figura clave de la vanguardia de la década de los cincuenta. Sus primeras esculturas son figurativas y con un cierto aire arcaizante que nacieron bajo la influencia de artistas como Jacob Epstein (1880-1959), Alberto Sánchez (Toledo, 1895 – Moscú, 1962) y Pablo Picasso. En los años treinta se introduce en la vida artística de San Sebastián a través de diversas exposiciones y concursos. En 1931 es galardonado con el primer premio en el IX Concurso de Artistas Noveles Guipuzcoanos, con una escultura singularmente titulada: “*Adán y Eva,  $TgS=A/B$  (tangente S igual a A partido por B)*”. En esta pieza ya se reflejaba el aspecto teórico de su lenguaje.



**Jorge Oteiza.** *Adán y Eva,  $TgS=A/B$* , 1931.

El comportamiento de Oteiza parece desmontar la realidad y volverla a construir para desvelar un misterio, un punto de vista desconocido. Este es el proceso mental necesario para descubrir en algunos objetos y espacios la clave de esta tesis doctoral; ya que para entender el sentido de estas reflexiones es conveniente analizar el entorno teniendo en cuenta únicamente formas, colores, luces y espacios, olvidando la función útil para la que fueron creados cada uno de los elementos.



Bibliografía Museo de Oteiza. Navarra, España.

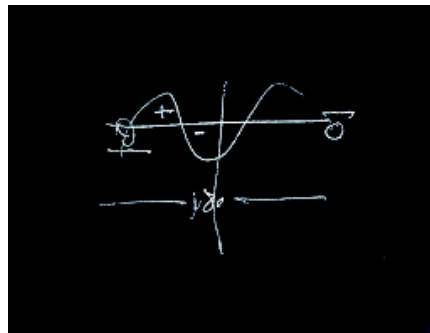
Desde el inicio de su actividad como escultor, Oteiza sabía que sus obras mantenían un comportamiento parecido al de la escultura de siempre y que más allá de los estilos o las funciones que se encomiendan a la representación artística, el sentido de una obra descansa sobre la organización de los componentes formales. El escultor emprende la aventura de su propósito experimental para el cual elabora su laboratorio de escultura. Los libros que hablan sobre este proceso cuentan la manera en que descubre el *principio de desocupación de la masa* que recorre todo el propósito experimental. Cuando utiliza la expresión *La cuarta dimensión* se refiere a la necesidad de sus esculturas de ser completadas por el espectador. El concepto de *escultura dinámica* también posibilita la participación del espectador en el cumplimiento de aquello que desea el artista.

Oteiza describe gráficamente la evolución histórica del arte con una curva ondulada según la importancia que en cada momento alcanza la expresión, de tal forma que a los periodos de crecimiento expresivo suceden los de reducción y así sucesivamente. Esta concepción la explica mediante *La ley de los cambios*

---

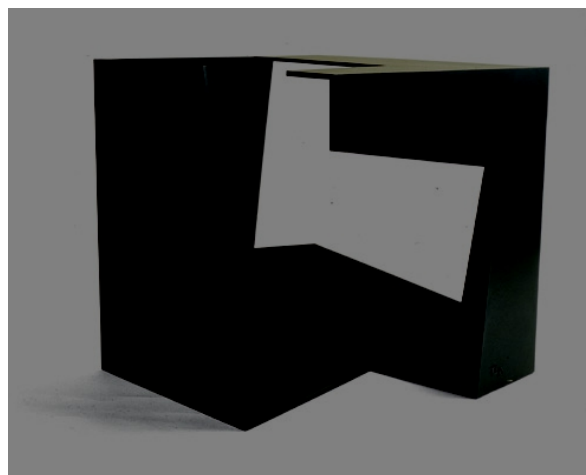
donde la escultura es conducida a sus límites:

*“En una primera fase se plantea el crecimiento físico de la expresión en una escala creciente a partir de cero, y en una segunda fase se completa la expresión interna de la expresión en su aspecto metafísico y receptivo, desmontándose la expresión hasta apagarse en la señal conclusiva de una obra vacía, en el que el cero de partida se ha vuelto negativo”.<sup>61</sup>*



**Jorge Oteiza.** *Ley de los cambios.* 1990

Este vacío-escultura de Oteiza señala el punto cero de la expresión y el infinito de la escultura conducida más allá de sus límites. A partir de la suspensión de los trabajos de Arantzazu Oteiza retoma la cuestión de la desocupación de los sólidos; de la liberación de la energía por desocupación de la estatua que había emprendido en los estudios para la Basílica de Arantzazu.



**Jorge Oteiza.** *Caja metafísica,* 1958.

---

<sup>61</sup> OTEIZA, Jorge. *La ley de los cambios.* Zarautz: Ed. Tristan-Deche Arte Contemporáneo, 1990.

---

Este proceso se realiza junto con otras aproximaciones diferentes como el uso particular de la luz, o la descomposición de una masa o un sólido a partir de incisiones o cortes. Oteiza describe la idea de *módulo de luz* como las perforaciones que realizadas en diferentes direcciones permiten que la luz penetre en la masa de la escultura hasta provocar una suerte de desmaterialización de la misma consiguiendo que el suceso de la luz se muestre como algo surgido del interior de los sólidos y no como un agente puramente exterior. Los cortes realizados a una masa compacta provocan una activación de sus superficies que acaba por definir una estructura interior e íntima que conserva lo compacto de la masa de partida.

Con el objetivo de aclarar su idea del *espacio desocupado* y mostrar su escultura vacía utilizaba el siguiente ejemplo:

*“-Mira ese encendedor-decía, señalando el primer objeto que encontraba sobre la mesa-. Míralo bien. Y, ahora,- añadía, mientras lo arrancaba de la mesa de un manotazo- mira el espacio que deja.*

*Los presentes imaginaban que el espacio abandonado por el encendedor conservaba su recuerdo, como si un objeto que abandona su lugar no lo olvidara del todo, como si el espacio desocupado alcanzara valor estético por la nostalgia del objeto perdido. Hacíamos una inocente pero imaginativa (falsa) interpretación: el espacio madre, vaciado, era el testimonio dramático de una pérdida, un paisaje desolado por el abandono del objeto, un lugar en ruinas. Por el contrario, lo que Oteiza quería mostrar era lo evidente: el espacio-sin- el encendedor, o por decirlo mejor, con palabras de Wittgenstein, un “lugar abierto que se muestra.”<sup>62</sup>*

Posteriormente Manterola pregunta: *¿abierto a qué?* Añadiendo que la transferencia de la escultura al campo de lo metafísico descubre la concepción trascendental que Oteiza tiene de la experiencia artística.

---

<sup>62</sup> MANTEROLA, Pedro, *La pasión de Jorge Oteiza*. Premio Manuel Lekuona: Jorge Oteiza Embil, Eusko Ikaskuntza, 1996. p. 53.

---

Entre 1956 y 1957 tienen lugar el estudio sobre los puntos en movimiento y las tramas espaciales. Mediante el manejo de alambres Oteiza desarrolla la idea de la línea como resultado de un punto en movimiento. Un punto capaz, tanto de definir en su movimiento figuras poliédricas, como de definirse a sí mismo a través de la interrupción de una línea o de la concurrencia de varias de ellas. Con esta serie indaga en lo que él llama *control hiperespacial*. Para Oteiza, la solución de una cosa está siempre fuera de sí misma. Reflexión que también se debe aplicar a la idea de *perspectiva olvidada*. Ya que el espectador es independiente del objeto o espacio. El comportamiento de una escultura se fundamenta en un acontecer formal y material que excede su volumen físico. A través de agrupaciones de alambres y de tramas espaciales Oteiza va definiendo ciertos puntos del exterior, de forma que al actuar como líneas de fuerza de la propia escultura promueven la participación activa del receptor. En el libro *Escultura dinámica, en El arte abstracto y sus problemas*<sup>63</sup> Oteiza se refiere a una escultura insatisfecha, capaz de concitar y activar a quien se enfrenta a la obra.

Al relacionar el proceso teórico de Oteiza con *La perspectiva olvidada* es posible afirmar que es un concepto dinámico en tanto en cuanto necesita de la mirada del espectador para tener sentido. Al mismo tiempo depende de las tres dimensiones y de varios factores que varían constantemente, como la luz natural y la posición del espectador. Es un concepto efímero, ya que en algunas ocasiones puede aparecer y desaparecer rápidamente cuando varía la luz o la perspectiva de la mirada.

Se puede considerar que los límites de la escultura de Oteiza son metafísicos. En la fase final de la *Ley de los cambios* Oteiza nos muestra cómo el principio de reducción de la expresión termina por la superación de su materialidad inevitablemente expresiva. Reducir la expresión al máximo precisa eliminar la

---

<sup>63</sup> OTEIZA, Jorge. *Escultura dinámica, en El arte abstracto y sus problemas*. Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1956.

---

corporalidad de la escultura y despojarla de su condición física, desocuparla de sí misma como objeto material, vaciarla de tal forma que cualquiera de sus cajas metafísicas, no constituyen, como puede parecer a primera vista, una escultura formada por planchas o chapas metálicas, sino un lugar-caja , donde la escultura espacio-vacío se guarda.

Pedro Manterola hace un paralelismo entre el plano de Malevitch (Kiev,1878 - Leningrado,1935) y el papel de la hipérbola de Oteiza como forma estructural. Ya que es un argumento geométrico que aparta a la obra del mundo de la libre intuición. En el libro *La escultura de Jorge Oteiza* Manterola afirma:

*“El <plano Malevitch> es una de sus ideas más brillantes a la que ni él mismo otorgó el reconocimiento que merece: una luminosa metáfora que utiliza la forma trapezoidal que aparece flotando en otro espacio, abierto por Malevitch en su pintura suprematista, para desbordar el concepto de espacio que el Renacimiento instauró para la representación artística”.*<sup>64</sup>

Desde un punto de vista opuesto a los anteriores, con una visión irónica y contemporánea, Fermín Jimenez Landa (Pamplona, 1979) establece un juego humorístico entre la teoría del arte y lo científico. Bea Espejo habla en la versión impresa de El Cultural sobre su exposición en el ARTIUM en donde representaba con elementos cotidianos el peso aproximado de personajes famosos:

*“El peso aproximado de Glenn Medeiros en leche desnatada (2006), materializado con tantos botes de leche como kilos del cantante, y que presentó de manera global en Artium. El suyo es un juego de enredos, de atmósferas tensas y de sutiles e irónicos diálogos trazados con tiralíneas. Jiménez Landa es un artista de gestos mínimos de máximo rendimiento, en los que esconde un incisivo diálogo entre lo solemne y lo informal.”*<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> MANTEROLA, Pedro. *La escultura de Jorge Oteiza*. Una interpretación. Alzuza: Ed. Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.p. 21.

<sup>65</sup> ESPEJO, Bea. *El peso aproximado de Fermín Jiménez Landa*. El Cultural. 08/03/2013.





**Fermín Jiménez.** *Aceleración de muebles de interior.* TAIBOX, Madrid, 2009.

En su exposición en TAIBOX titulada *Aceleración de muebles de interior* Fermín Jiménez presentaba una exposición sin recorrido entre lo físico, el sentido de lo táctil, la historia, el deporte, poniendo el acento en el proceso, en la oportunidad de unión de órbitas lejanas, desolemnizando su trabajo y celebrando el fracaso continuado.

---

## 7. ESPACIOS Y OBJETOS QUE TRANSMITEN EMOCIONES.

Para que un espacio u objeto hable son necesarias ciertas condiciones recíprocas entre éste y el espectador. Se dice popularmente que los espacios, los edificios y los objetos hablan cuando provocan emociones. Para descubrir los beneficios de algunos fragmentos insospechados del espacio que son obviados por la mirada es necesario que el que mira sea capaz de leer. A veces la *perspectiva olvidada* posee ciertas condiciones efímeras como consecuencia del azar. La casualidad coloca elementos en el espacio en unas condiciones concretas que varían en cuestión de segundos. Por ejemplo, la posición casual de este palé, la luz de las cuatro de la tarde y otras condiciones efímeras, generaron una poética visual que fue completada con pequeñas estructuras 3d de color verde diseñadas para las zonas que en otro momento fueron anestesiadas por la mirada.



**Raul Ursua.** *Recorridos Fotográficos ARCO, 09.* Colección ARTIUM.

---

La idea de que los objetos tienen vida nace en el siglo XIX refiriéndose a los muebles y objetos antiguos. Es una forma de fetichismo burgués en el que se cree que un día fueron poseídos por un espíritu. Los cuentos de Maupassant (Dieppe, 1850-París, 1893) son el mejor ejemplo de objetos que poseen alma. En su cuento titulado *Qui sait?* (*¿Quién sabe?* 1890) los objetos cobran vida propia. El narrador relata el susto vivido una noche al volver a su mansión de París, cuando se encontró con una serie de muebles en movimiento. En el arte contemporáneo también encontramos objetos con vida propia. El artista antropomorfiza el objeto elevándolo a una categoría equiparable a la de los seres vivos y llama la atención del espectador para que lo contemple. Esto hace que se cree un vínculo especial entre ser humano y objeto. En el proceso perceptivo el observador adiestrado se detiene ante una forma que le provoca una sensación especial sin tener en cuenta el objetivo útil inicial.



**Luis Garrido.** Urbanización “*Ecopolis 3000*”, en Rubí, Barcelona.

A pesar de su potencial expresivo, normalmente las personas no se detienen a hacer una lectura personal de los objetos y edificios; si no que, de una manera mecánica se analizan a partir de las fuentes históricas que se poseen. Teniendo en cuenta que el interés por los edificios y los objetos es debido a lo que estos nos dicen y por el modo en que cumplen con sus funciones materiales, sería interesante profundizar en aquellas creaciones en piedra, acero, hormigón, etc. que parecen capaces de expresarse dando la impresión de contar algo importante. Hay ocasiones en las que es inútil intentar buscar el significado en objetos cotidianos que no lo tienen. Alain de Botton habla del riesgo que se corre

---

si esto sucede.

*“corremos un riesgo si pasamos mucho tiempo analizando el significado que emana de los objetos prácticos. Preocuparse de descifrar el mensaje codificado en un interruptor o en un grifo es ser más vulnerable de lo normal al desdén lleno de sentido común de aquellos que sólo ven en esos accesorios una forma de iluminar su dormitorio o enjuagarse los dientes.”<sup>66</sup>*



**Mark Newson, Ideal Standard.**

Vivianne Loría también opina en un artículo escrito para la revista Lápis y titulado “El atractivo de los objetos” que en algunas ocasiones se les presta una atención excesiva.

*“La atención excesiva que se dedica al objeto se relaciona con esa especie de infantilización propia de las sociedades avanzadas. Las cosas se presentan ante la subjetividad infantilizada como dotadas del poder de ofrecer bienestar y protección por sí mismas. De esta forma, exigimos a los objetos que nos rodean que nos den felicidad”.<sup>67</sup>*

Hay objetos que aunque no hayan sido diseñados para transmitir emociones, estos las producen ya que se asocian las formas con experiencias anteriores. Al mismo tiempo algunos de ellos son capaces de expresar una personalidad. Alain de Botton lo demuestra con imágenes de líneas, sillas, copas, vasos y grifos:

*“Una recta definirá a alguien estable y aburrido; una ondulada resultará afectada*

---

<sup>66</sup> DE BOTTON, Alain. *op.cit.*, p. 78.

<sup>67</sup> LORÍA, Vivianne. *El atractivo de los objetos*. Lápis: Revista Internacional de Arte. 2009, nº 250-251, p 47-57.

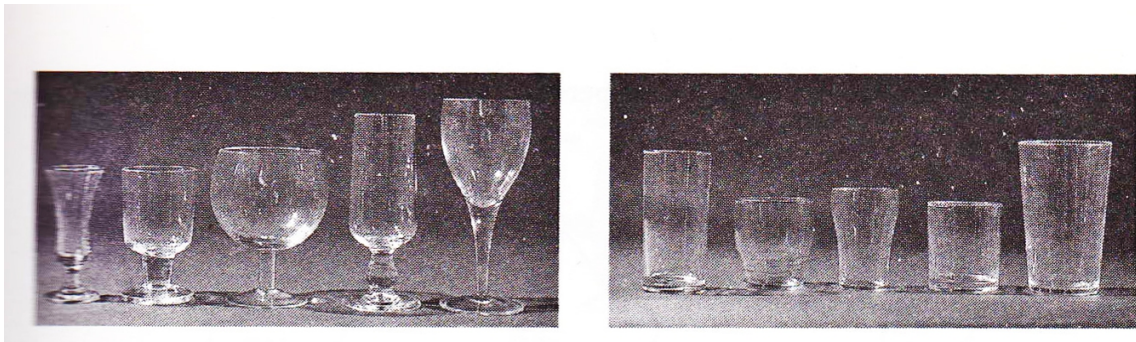
---

*y serena, y una dentada indicará ofuscación y mal humor.”<sup>68</sup>*



Chistie's Images

*“Consideremos los travesaños del respaldo de dos sillas. Ambos parecen expresar un carácter. Los curvos indican desenvoltura y entusiasmo; los rectos, seriedad y lógica. Sin embargo, ninguno de los dos se acerca a una forma humana.”<sup>69</sup>*



Philip de Bay

*“Las copas parecen femeninas, aunque esta categoría incluye matronas cariñosas, ninfulas y señoras impertinentes, mientras que en los vasos, que serían masculinos, se cuentan leñadores y adustos funcionarios.”<sup>70</sup>*

Un ejemplo claro de que los objetos son capaces de alterar al espectador se puede ver en las paredes blancas de una galería de arte que albergue una

---

<sup>68</sup> DE BOTTON, Alain. *op.cit.* p. 89.

<sup>69</sup> DE BOTTON, Alain. *Ibidem.* p.89.

<sup>70</sup> DE BOTTON, Alain. *Ibidem.* p.86.



---

exposición de escultura abstracta del siglo XX. Esto confirma que ciertas formas tridimensionales pueden adquirir y comunicar significados. Los críticos avalaban a los primeros artistas abstractos su postura en la que defendían que eran capaces de expresar los temas más importantes con sus esculturas.

*“Herbert Read describió la obra de Henry Moore como un tratado de la bondad y la crueldad humanas en un mundo en el que Dios acaba de marcharse, y para David Sylvester las esculturas de Alberto Giacometti expresaban la soledad y el deseo del individuo privado de su auténtico yo en la sociedad industrial.”<sup>71</sup>*

Por otra parte John Ruskin (Londres, 1819 – Brantwood, 1900) señaló que en los edificios buscamos que nos sirvan de refugio y queremos que nos hablen sobre lo que consideramos importante y necesitamos que se nos recuerde. Por ejemplo, los arquitectos del movimiento moderno querían que sus casas hablaran del futuro: de la tecnología, de la democracia y de la ciencia. Le Corbusier, con su escalera central en Villa Savoye intentaba provocar una respuesta emocional. A pesar de haber aceptado la visión arquitectónica de los ingenieros con un enfoque científico y racional los arquitectos de la modernidad seguían siendo unos románticos; ya que esperaban que la arquitectura sustentara un estilo de vida que les resultara seductor.



**Le Corbusier.** *Villa savoye*, 1929.

Villa Savoye también había sido creada de esta manera. Aunque puede parecer una casa concebida desde un punto de vista práctico, las motivaciones de su creador eran artísticas. Las paredes desnudas estaban construidas por

---

<sup>71</sup> DE BOTTON, Alain. Ibidem. p.81.

---

artesanos con un hormigón importado de Suiza y eran capaces de transmitir emociones. Finalmente, se calificó a Villa Savoye como una máquina para vivir inhabitable y sin embargo extraordinariamente bella.

La sociedad exige a los edificios que sean prácticos para algo concreto y que tengan un determinado aspecto que contribuya a crear un ambiente específico generando una sensación precisa. Por ejemplo, su aspecto puede transportar al pasado ó al futuro. Algunos espacios y objetos tienen cualidades escondidas o poco visibles al igual que las personas. Las virtudes humanas tienen sus equivalentes arquitectónicos. Alain de Botton en *La arquitectura de la felicidad*<sup>72</sup> habla sobre ello y opina que de la misma manera que se valoran a aquellas personas que poseen un conjunto de virtudes, los edificios y los objetos que se consideran válidos y se admiran son aquellos que también poseen cualidades.

Le Corbusier fue un firme defensor del concepto de orden en relación con la geometría. Consideraba que la geometría es puro goce porque representa una victoria sobre la naturaleza en donde reina el caos aparente y en donde el orden se convierte en uno de los mejores aliados para sobrevivir en ella. Para el habitante de una ciudad, el orden es un valor positivo puesto que aporta una impresión de previsibilidad y regularidad que deriva en una sensación de relajación.



**Le Corbusier.** *Plan Voisin*, Paris 1925.

---

<sup>72</sup> DE BOTTON, Alain. *Ibidem*.



**Le Corbusier.** *Ozenfant House.* París, 1922.

En relación con el arte, Novalis (1772-1801) señalaba:

*“En una obra de arte el caos ha de brillar a través del velo del orden”.*<sup>73</sup>

En 1849 John Ruskin advertía sobre la pérdida de la armonía visual en las ciudades como consecuencia de la obsesión por ser originales. Opinión apoyada por Adolf Loos (Moravia 1870 - Viena 1933) que pedía a los arquitectos que olvidaran sus ambiciones individuales. El orden, la simplicidad y el equilibrio van unidos.

Muchas de las imágenes arquitectónicas que transmiten sensación de equilibrio, poseen entre otras características, líneas horizontales y verticales que se repiten regularmente. En ocasiones son líneas físicamente palpables y otras veces se

---

<sup>73</sup> NOVALIS. *Himnos a la noche*. Citado por DE BOTTON, Alain. Ibidem. p. 204.



---

tiende a unir mentalmente dos puntos creando líneas imaginarias. Un edificio que posee esta cualidad es la casa de piedra que Herzog (1950) y De Meuron (1950) construyeron en Liguria en 1988.



Herzog & Meuron. Liguria, 1982.

La mezcla de dos características opuestas en un mismo edificio también puede producir equilibrio: lo viejo con lo nuevo, lo natural con lo artificial, lo masculino con lo femenino, etc... La virtud del equilibrio se asocia directamente con la idea de calma y paz, ya que estas son las sensaciones que se experimentan contemplando los edificios y los objetos que poseen esta cualidad. Alain de Botton también define otra cualidad como la elegancia en la arquitectura:

*“La elegancia es una cualidad que se presenta cuando una obra arquitectónica logra llevar a cabo un acto de resistencia –sujetar, cruzar, dar o refugiar- con tanta delicadeza y sobriedad como fuerza, y cuando tiene la molestia de no llamar la atención sobre las dificultades que ha superado”.*<sup>74</sup>

Para considerar un edificio elegante no es suficiente con que parezca sencillo, puesto que hay estructuras sumamente simples que son ineficaces y no transmiten nada. El ejemplo de una buena fusión entre elegancia y simplicidad se puede encontrar en la arquitectura de SANAA (*Kazuyo Sejima (1956) + Ryue Nishizawa (1966)*).

---

<sup>74</sup> DE BOTTON, Alain. *Ibidem*. p.204.



**SANAA**, Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, 2007.

Su arquitectura entraña una gran complejidad dentro de una aparente simplicidad donde no existe ningún elemento superfluo. Su estilo es inconfundible y aunque su arquitectura cuenta con el misticismo propio de oriente, han sabido adaptarla a gustos más occidentales. Su trabajo se caracteriza por el uso de formas geométricas sencillas recuperando la esencia de la arquitectura moderna. Utilizan múltiples materiales en sus fachadas que van desde el vidrio al acrílico pasando por el acero o el enlucido.

La coherencia también existe en los edificios. Un edificio es coherente cuando todos sus elementos parecen haber llegado a un acuerdo en el mensaje principal que quieren transmitir. Louis Sullivan (1856-1924) escribió en 1896 un ensayo sobre la crítica arquitectónica, donde afirmó:

“La característica principal del edificio alto es que sea elevado. En cada centímetro debe ser orgulloso e imponente, alzarse en una mera exultación de modo que de abajo arriba resulte una unidad sin líneas discrepantes”.<sup>75</sup>

Esta afirmación es una crítica de Sullivan a los nuevos edificios altos que se estaban construyendo en la que advertía a sus lectores el riesgo de ser estilísticamente incoherentes. El problema surgió al observar un edificio muy alto

---

<sup>75</sup> SULLIVAN, Louis. *Consideraciones sobre el arte de los edificios altos de oficinas*. Citado por DE BOTTON, Alain. Ibidem. p.215.

---

en el que había unos elementos decorativos que realzaban el eje horizontal. Por lo tanto, el objetivo principal de verticalidad del edificio era parcialmente anulado con esas formas horizontales más propias de un edificio de dos plantas. Todos los espacios deben ser coherentes con el entorno donde se encuentran, deben reflejar su contexto cultural y adaptarse a las necesidades meteorológicas del lugar que ocupan. En relación a la importancia del entorno, Alain de Botton afirma:

*“En arquitectura nada es feo en sí mismo, sino que simplemente está en el lugar equivocado o es de tamaño erróneo, mientras que la belleza es el fruto de la relación coherente entre las partes”.*<sup>76</sup>

También es importante ser coherente con el presente y adaptarse a un lenguaje que hable de la realidad actual y que transmita los logros del pasado con un idioma nuevo. De la misma manera que existen personas que no saben envejecer, hay arquitecturas que no son capaces de aceptar en lo que se han convertido. Sus continuas reformas poco acertadas desvirtúan la cualidad principal de la construcción inicial.

El hecho de confirmar en este capítulo que los edificios y algunas formas bidimensionales y tridimensionales son capaces de transmitir un mensaje, ratifica parte de la reflexión de esta tesis doctoral. Es decir, si una línea es capaz de reflejar un carácter y los edificios pueden poseer correspondencias con las cualidades humanas, las paredes y algunas zonas olvidadas de una habitación, por ejemplo, pueden dialogar de una manera atractiva con algunos objetos que en ella se encuentran. Esta poética espacial, al ser descubierta por el artista puede potenciarse con un lenguaje plástico. Por ejemplo, las intervenciones de Miren Doiz (Pamplona, 1980) ocupan este tipo de lugares con su pintura. En la página siguiente se muestra un ejemplo.

---

<sup>76</sup> DE BOTTON, Alain. *Ibidem*. p.216.



**Miren Doiz.** *El cuadro habitado*, 2005.

---

## 8. LA PERSPECTIVA OLVIDADA.

Tal y como ya se ha definido en el capítulo dos, entiendo como *perspectiva olvidada* a un fragmento del espacio físico (arquitectónico, escénico, expositivo y cotidiano) que pasa desapercibido en la primera fase del proceso de percepción visual de personas que contemplan por inercia. Interpretando la inercia de la percepción como una manera de ver el mundo en función de unos conceptos estereotipados. Estos estereotipos son la consecuencia de la educación que el mundo adulto inculca al ser humano en su niñez. En mi opinión es una manera de limitar la visión del niño. Un adiestramiento de la mirada en la que se tiene en cuenta únicamente la función útil de lo que nos rodea. Esta actitud se puede asociar a la cultura occidental. Ya que el punto de vista oriental posee una escala de valores perceptivos muy diferentes. Por ejemplo, como ya he explicado anteriormente, mientras los occidentales descartan las zonas en sombra como lugares sin información, para los orientales son zonas de gran interés e intimidad.



Gordon Matta Clark. *Splitting*, 1974.

---

*La perspectiva olvidada* habita en las tres dimensiones del espacio físico real o representado por medio de una imagen bidimensional fotográfica. Estas condiciones se encuentran en la arquitectura, el arte contemporáneo, el cuerpo humano entendido como arquitectura y en algunos espacios y objetos cotidianos. En los capítulos posteriores se analizan cada uno de estos casos.

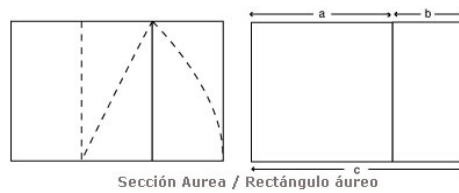
En el proceso de análisis de la *perspectiva olvidada* tengo en cuenta las tres dimensiones, puesto que si se habla de dos dimensiones el punto más fértil para la creación es la proporción áurea. Al comparar la proporción áurea con la *perspectiva olvidada* encuentro más diferencias que similitudes. Por un lado, los dos poseen cualidades que benefician el discurso plástico. Es decir, situar en ellos el elemento protagonista de la composición beneficia el discurso final. Sin embargo, la proporción áurea no pasa desapercibida, es controlable, no es efímera, es posible hallarla matemáticamente y no es un concepto metafísico. Para la sección áurea la expresión aritmética es 1,618. Dada una superficie concreta, multiplicando la altura por el factor 0,618 por una parte, y repitiendo la multiplicación de la anchura por el mismo factor, se obtiene un punto ideal o punto dorado en el que se puede emplazar el punto más importante del cuadro<sup>77</sup>. Tiene un origen incierto y ha sido estudiado en diversas disciplinas y bajo distinto sobrenombre: sección divina, sección de oro, canon áureo, regla de oro, etc. Por una parte los griegos comprendieron que la proporción entre diferentes partes de un mismo conjunto formal mantenía una relación fija, una constante que ellos expresaron con la letra “Phi” de su alfabeto. Por otra parte el arquitecto romano Vitruvio (80–70 a. C. - c. 15 a. C.) razonó este problema estético de la siguiente forma:

*“Para que un espacio dividido en partes desiguales resulte agradable y estético, deberá haber entre la parte mas pequeña y la mayor la misma relación que entre esta mayor y el todo”.*<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> PACIOLI, Luca. *La divina proporción*. Ed. Akal: Madrid 1991.

<sup>78</sup> VITRUVIO, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Ed. Alianza 2004.



En 1447, Lucca Pacioli (1445–1517) escribe *De divina proportione*<sup>79</sup>. Es un libro que habla sobre el secreto de la belleza. Se toma otro tipo de regla de tres, en la que, partiendo de una unidad arbitraria permitía la construcción de proporcionalidades tanto de múltiplos como de submúltiplos (intervalos mayores y menores). Su expresión matemática es:  **$a/b:b/a+b$**

Hay varios factores incontrolables que influyen para que los lugares tridimensionales insospechados contengan un aura especial. Considero que en la arquitectura este tipo de poética espacial se produce de manera inconsciente puesto que el arquitecto no está pendiente de las zonas de anestesia que se van a generar. También es inconsciente el diálogo visual entre una persona que realiza una actividad cotidiana y establece un diálogo visual con un objeto o espacio. A continuación se muestran dos imágenes en las que se refleja esta reflexión. Ejemplo 1:



**Raul Ursua.** *Boomerang effect stories*, 2010.

<sup>79</sup> PACIOLI, Lucca. *Op. cit.*



---

A pesar de que esta situación esta premeditada con el objetivo de ser fotografiada, imita una situación diaria cualquiera en donde las personas se relacionan con el entorno. A continuación se interviene con estructuras 3d haciendo visible el diálogo invisible entre el cuerpo y el entorno. Estas estructuras varían con el tiempo al igual que las vivencias de sus protagonistas.

Ejemplo 1:



**Raul Ursua.** *Boomerang effect stories*, 2010.



---

Ejemplo 2:



Raul Ursua. *Boomerang effect stories*, 2010.

---

Tanto en la parte exterior de un edificio como en ciertos espacios con objetos prácticos comunes iluminados con luz natural, la magia de la *perspectiva olvidada* depende de la posición del sol y de las zonas de sombra que éste genera. Son circunstancias efímeras que dependen del azar y de la actitud del espectador. Este aspecto circunstancial, que en algunos casos puede durar segundos, otorga un valor añadido a la idea. Juan Antonio Ramírez en su libro *El objeto y el aura* habla sobre la opinión de los teósofos sobre lo invisible:

*“las auras no son visibles para los humanos ordinarios y sólo los videntes pueden percibirlas, con un entrenamiento especial, y en determinadas circunstancias. Esta reflexión se puede aplicar al mito romántico de la creación artística, gracias al cual es posible acceder a lo invisible.”*<sup>80</sup>

La *perspectiva olvidada* es un concepto metafísico. La metafísica estudia los aspectos de la realidad que no son accesibles a la investigación científica. Una afirmación es metafísica cuando emite una opinión sustancial sobre un tema pero no es posible experimentar su veracidad. Algunos filósofos como Kant opinan que el hombre tiene una predisposición inevitable hacia la metafísica. Arthur Schopenhauer (Danzing, 1788 – Prusia, 1860) incluso definió al ser humano como un animal metafísico. En algunas ocasiones la palabra metafísica adquiere unas connotaciones peyorativas, pasando a significar especulativo, dudoso o no científico. Es una manera de reflexionar muy sutil y muy cercana a la visión subjetiva. La poética de los lugares olvidados tiene relación con lo metafísico ya que reflexiona sobre conceptos artísticos que no se pueden comprobar científicamente. Por esta razón las afirmaciones de esta tesis se apoyan en imágenes. Por otra parte, los lugares insospechados no tiene relación con el trampantojo (en francés *trompe-l'oeil*). El trampantojo es una trampa visual que intenta engañar a la vista jugando con el entorno arquitectónico real o simulado. Suelen ser pinturas murales realistas diseñadas con una perspectiva tal, que hacen creer al espectador que el fondo se proyecta más allá del muro o del techo o que las figuras sobresalen de él.

---

<sup>80</sup> RAMIREZ, Juan Antonio. *Op.cit.*, p 184.

---

## 8.1. LA PERSPECTIVA OLVIDADA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

En el arte actual, los límites entre las diferentes modalidades se han difuminado y las acciones artísticas multidisciplinares adquieren diversas formas que continuamente se van renovando gracias a la aparición de nuevas herramientas y procesos. La manera de trabajar con el espacio ha ido variando. Uno de los ejemplos evidentes es la evolución de la pintura bidimensional en pintura expandida tridimensional. Me refiero al cambio de soporte plano del lienzo a las tres dimensiones de un espacio físico interior o exterior. En este proceso evolutivo la poética de la *perspectiva olvidada* se presenta como una opción más que beneficia el mensaje final del artista. Al mismo tiempo, el hecho de colocar las piezas en el espacio ha adquirido un valor especial. Ana Valls habla sobre ello en la revista Esquire en Febrero de 2009:

*“Mondrian predijo que las obras empezarían a desaparecer y que se comenzaría a calificar como arte la propia disposición de los objetos en el espacio”.*<sup>81</sup>

Jacques Rancière en *El espectador emancipado*<sup>82</sup> reflexiona sobre las fronteras que deben atravesarse mezclando las disciplinas en el arte. El teatro sin palabras y la danza hablada son algunos de sus ejemplos. Si esto se aplica a la pintura contemporánea se observa cómo se abandona el formato bidimensional del lienzo y la pintura se extiende de manera tridimensional en los espacios olvidados, en lugares exteriores e interiores poco habituales que no han sido creados en su origen con la función de servir de soporte de las prácticas artísticas. Por otra parte, el artista Bruce Nauman habla sobre el papel del verdadero artista:

*“El verdadero artista ayuda al mundo al revelarle las verdades místicas.”*<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Ana Valls, *Revista Esquire*, Febrero 2009, pag 140

<sup>82</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Op.cit.*

<sup>83</sup> NAUMAN, Bruce. 1967. Citado en DE BOTTON, Alain. *op.cit.*, p.184.



**Bruce Nauman.** *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, 1967

Existe una pieza de danza contemporánea con la que comienzan las primeras reflexiones de esta tesis doctoral. Me refiero a *Café Muller*. Pertenece a la coreógrafa alemana Pina Bausch. A continuación se van a analizar ésta y otras piezas de arte contemporáneo en las que es posible entender la idea de *perspectiva olvidada*. Todas ellas tienen en común que trabajan de una u otra manera con el espacio tridimensional. Cuando se encuentra en exteriores depende de la luz solar y de algún otro elemento incontrolable. Es necesario que una serie de circunstancias coincidan y por lo tanto, si una de ellas varía es posible que la zona olvidada también. Muchos de los trabajos que se analizan a continuación juegan con la poética de lo efímero, de lo fugaz; que en algunos casos es imperceptible para algunos espectadores. Juan Antonio Ramírez en su libro *El objeto y el aura* afirma:

*“Lo invisible es efímero e impermanente y requiere alguna disciplina de la mirada.”*<sup>84</sup>

Los artistas que a continuación se analizan han sido escogidos porque su obra tiene relación indirecta o directa con la *perspectiva olvidada*. No emplean de manera consciente este concepto y sin embargo el hecho de escoger estas zonas de anestesia beneficia su lenguaje. A la coreógrafa Pina Baush la he escogido únicamente por su coreografía *Café Müller*, de la cual surge la idea inicial de esta tesis doctoral. Federico Herrero, Tadashi Kawanamata y Miren

---

<sup>84</sup> RAMIREZ, Juan Antonio. *Op.cit.*, p 184.



---

Doiz me interesan porque escogen espacios anestesiados por la mirada e intervienen en ellos con su lenguaje. Un lenguaje pictórico en el caso de Miren Doiz y Federico Herrero, y escultórico en el caso de Tadshi Kawanamata. Gordon Matta-Clark y George Rousse seleccionan las *perspectivas olvidadas* en la arquitectura y las extraen en el caso de Matta-Clark, o las pintan con elementos geométricos en el caso de George Rousse. Tras sus intervenciones los lugares olvidados en un principio se convierten en puntos de máximo interés. Fermín Jiménez Landa, Juan Baraja y Carlos Irijalba tratan *la perspectiva olvidada* de una manera más indirecta. Pero la inclusión de su trabajo en este capítulo completa la visión de los beneficios que este nuevo concepto puede aportar al arte contemporáneo.

---

### 8.1.1 / PINA BAUSCH /(Solingen, 1940 - Wuppertal, 2009)



**Pina Bausch.** *Café Müller*, 1978.

Nace en 1940 durante la Segunda Guerra Mundial en una ciudad industrial alemana. Desde niña está en contacto con la danza y la música. Está considerada como la figura más destacada de la danza alemana y una de las más importantes de la danza internacional. Fallece a los 68 años cuando desarrollaba su pieza “Como el mosquito en la piedra ay, si, si, si” basada en su última visita a Chile. En 1959 es dirigida por Kart Jooss en Essen. Con 19 años viaja a Nueva York y continúa sus estudios en la Julliard School. Baila en el Metropolitan y en la New City Opera. Desde 1973 dirige el ballet que lleva su nombre en la ciudad de Wuppertal donde se convierte en la creadora de lo que se ha denominado como teatro-danza, reviviendo el espíritu de la danza alemana.

Su obra se caracteriza por reinventar el movimiento primigenio de la danza en donde existían pocos movimientos posibles. Mostrar una realidad heterogénea. Sus bailarines pertenecen a todo tipo de razas y sus cuerpos no se corresponden con el ideal de belleza preestablecido en la danza. En sus coreografías no hay una estructura narrativa ni una historia lineal. Sus obras están compuestas por multitud de acciones escénicas simultáneas. Para ello utiliza las vivencias de sus bailarines que se implican de una manera especial en

---

el proceso de creación. A los movimientos de sus bailarines hay que añadir varios estilos de músicas, imágenes impactantes, textos dirigidos al público, etc. Todo ello interfiere en lo que está sucediendo en el escenario.



**Pina Bausch.** *Café Müller*, 1978.

---

En algunas ocasiones se le ha denominado como un estilo *collage*, ya que sus obras están compuestas por fragmentos pertenecientes a diferentes disciplinas. Sus bailarines suelen actuar sobre superficies que afectan a su propio movimiento, como agua hasta los tobillos, lodo o un mar de claveles de plástico. Construye sus historias junto con los integrantes del ballet conversando y discutiendo. Todos se implican con sus propios miedos, deseos, complejos y frustraciones. Su trayectoria tiene un carácter nómada, ya que realiza residencias en diferentes capitales del mundo fruto de su curiosidad por las diferentes formas de vida. Los movimientos de sus coreografías están basados en la gestualidad del comportamiento cotidiano.



**Pina Bausch.** *Café Müller*, 1978.

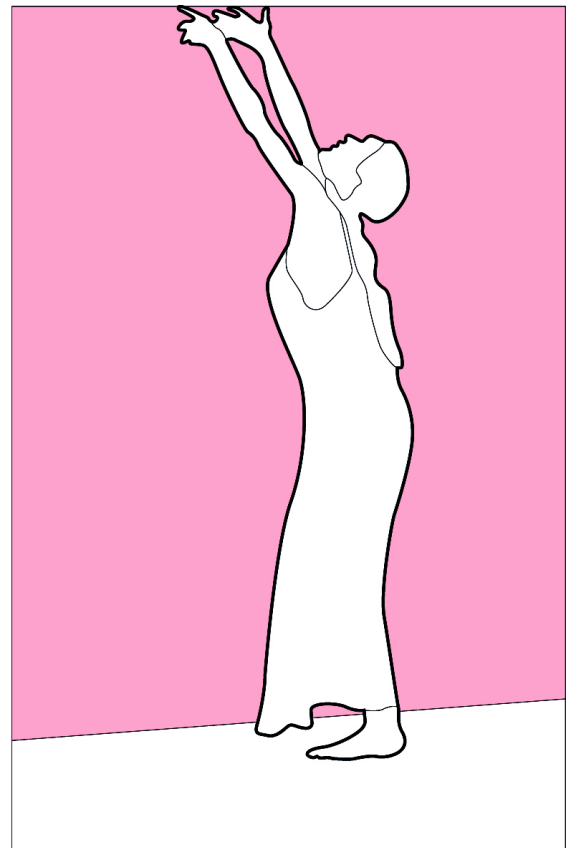
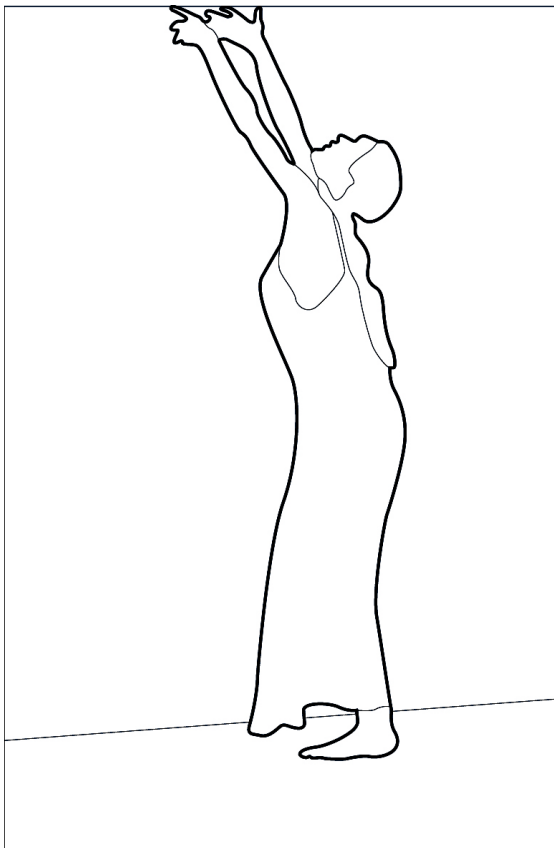


---

Café Müller es una pieza de danza contemporánea dirigida, coreografiada e interpretada por Pina Bausch. Se estrena por primera vez en 1978. La escenografía está compuesta por una puerta giratoria situada al fondo de un escenario repleto de sillas que sirven de obstáculo a los bailarines. Cuando se hace la luz sobre el decorado aparece una mujer al fondo. Es una mujer lánguida, alta y extremadamente delgada. Tiene los brazos rígidos y paralelos al cuerpo. Con los ojos cerrados atraviesa la puerta giratoria y se desliza con movimientos cortos y dudosos hacia el centro. Después de caminar entre las sillas se dirige a una pared lateral blanca y neutra que no posee ningún tipo de atrezzo. Inicialmente el espectador presta atención a unas zonas concretas del escenario debido a la disposición de los elementos escenográficos y a la iluminación. La puerta giratoria y la multitud de sillas situadas en el escenario provocan que el espectador dirija la mirada a estas partes del escenario en concreto. Sin embargo, resulta curioso cómo uno de los momentos de mayor interés en esta pieza de danza expresionista se desarrolla en una pared lateral blanca que ha pasado desapercibida en el primer proceso de percepción visual. Es decir, un espacio olvidado que a posteriori se convierte en una zona de máximo interés.



**Pina Bausch. *Café Müller*, 1978.**



**Raul Ursua.** Análisis visual de un momento concreto en *Café Müller* mediante dibujos esquemáticos: En el primer dibujo vectorial se refleja el momento en el que la bailarina establece un diálogo con la pared lateral del escenario. En el segundo dibujo se destaca en color rosa la perspectiva olvidada en ese espacio escenográfico.

Este análisis habla sobre una zona anestesiada aparentemente sin información que participa en uno de los momentos de mayor expresividad. Es evidente que el espectador dirige la mirada a este punto porque la acción está transcurriendo ahí. Pero el hecho de descubrir al espectador un fragmento del espacio que él había descartado inicialmente aumenta la poética visual de ese lugar olvidado y potencia la expresividad de esta danza. El cuerpo de la bailarina dialoga e interactúa con una parte del espacio escenográfico que inicialmente no tenía interés.

---

### 8.1.2 / FEDERICO HERRERO / (Costa Rica, 1978)



**Federico Herrero.** Sies + Höke Galerie, Dusseldorf, 2008.

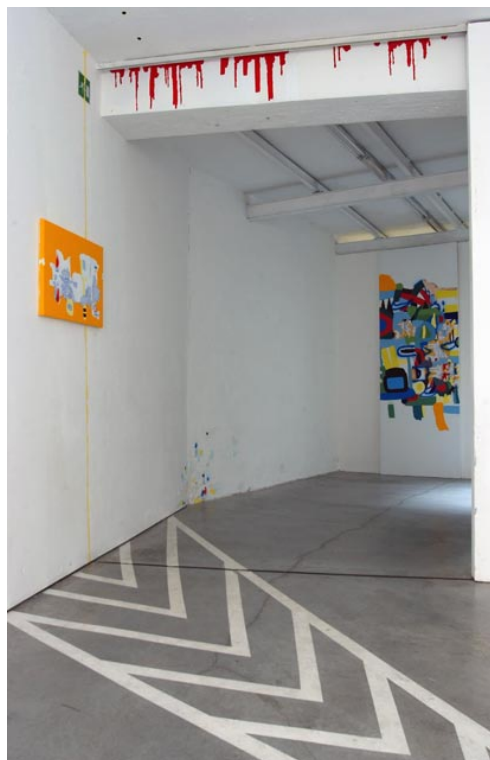
Pintor nacido en San José de Costa Rica en 1978. Estudió arquitectura en su ciudad natal y pintura en el Pratt Institute de Nueva York. Ha expuesto en multitud de muestras individuales y colectivas. En España esta representado por la galería Juana de Aizpuru. Se hizo internacionalmente conocido por ser uno de los artistas más jóvenes galardonados en la bienal de Venecia.



**Federico Herrero.** *Untitled.* San José, Costa Rica, 2001.

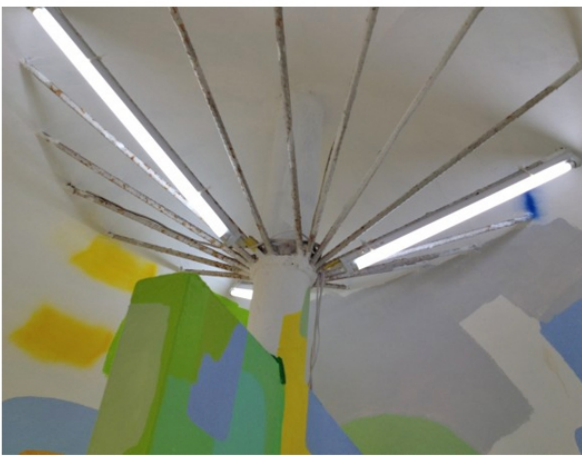
---

La selección espacial realizada por el artista para realizar una intervención pictórica tridimensional es determinante en el resultado final. En muchas ocasiones la poética del espacio elegida, es esencial para que el lenguaje formal utilizado se potencie y dialogue con la arquitectura que sirve de soporte. Existen multitud de zonas que a priori pasan desapercibidas para aquellas personas que no contemplan desde un punto de vista creativo y son precisamente éstas las que Federico Herrero elige para ubicar sus mundos pictóricos en tres dimensiones. En las imágenes sobre su obra se pueden ver estas intervenciones pictóricas contiguas al lienzo o pintura en dos dimensiones. Todos los lugares elegidos para las intervenciones “3d” se pueden calificar como arquitectónicamente secundarios para una persona que contempla la sala por primera vez: el encuentro entre una pared y un techo, entre un suelo y una biga, entre una escalera y su pared contigua, etc. Todas estas zonas cobran protagonistas tras la intervención de Federico Herrero.



**Federico Herrero.** *Mental Landscape and Transit lines.* DOCVA. Milan, 2004.





**Federico Herrero.** Intervenciones en NuMu (Museo de Arte Contemporáneo de Guatemala), 2012.

El hecho de que el artista descubra al espectador la poética de ciertos lugares que habrían sido descartados por la inercia de la mirada antes de la intervención pictórica, provoca en éste una sensación de sorpresa que beneficia el mensaje final de la obra. Es decir, el dominio del color y la frescura de las manchas de Federico Herrero son potenciadas por la poética del espacio elegido. También es posible afirmar que las zonas seleccionadas por Federico Herrero poseen una mayor poética tras ser intervenidas. Jerarquizan de nuevo el espacio y se crea una relación entre las formas anteriormente inexistente para el espectador.

Realiza composiciones en las tres dimensiones utilizando tintas planas que se van superponiendo unas con otras. Su paleta es muy colorida predominando los tonos pastel habitados por pequeños dibujos a bolígrafo de estilo *naïf*

---

acompañados de pequeñas manchas de spray. A continuación se muestra una esquina de una galería convertida en uno de los puntos visuales más importantes de la sala.



**Federico Herrero.** *Mental Landscape and Transit lines.* DOCVA. Milan, 2004.



**Federico Herrero.** *Mental Landscape and Transit lines.* DOCVA. Milan, 2004.



---

### 8.1.3 / TADASHI KAWANAMATA / (Hokaido, 1953)



**Tadashi Kawamata.** París, 2008.

Tadashi Kawamata nace en 1953 en la isla japonesa de Hokaido. Desde los años 80 sus instalaciones escultóricas le han valido el reconocimiento mundial. Combina la escultura y la arquitectura con la investigación socio-histórica y geográfica. Su reputación internacional se debe principalmente al modo de utilizar materiales humildes y objetos encontrados: madera no tratada, sillas, barriles y restos de construcciones. Con ellos elabora intervenciones poéticas en el espacio público. Desde la primera vez que exhibe su obra en 1977, Kawamata ha realizado multitud de proyectos y exposiciones en todo el mundo.



**Tadashi Kawamata.** De izqda a dcha: Canada 1989, París 2010.



---

La idea de *perspectiva olvidada* se refleja en la mayoría de las instalaciones de Tadashi Kawanamata. Estas obras tienen un carácter temporal y buscan lugares discretos con la intención de refrescar la memoria del espectador. Son obras complejas con un aspecto caótico. Construidas con maderas sin tratar, objetos encontrados y restos de anteriores construcciones.

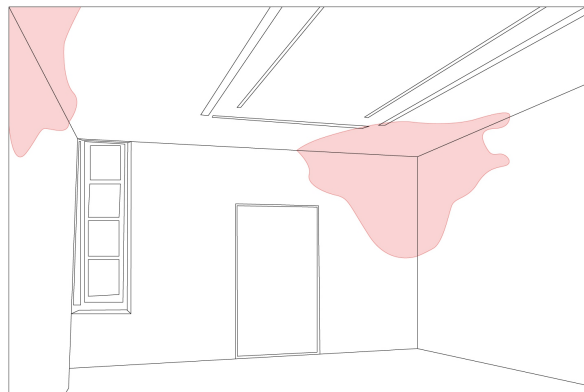
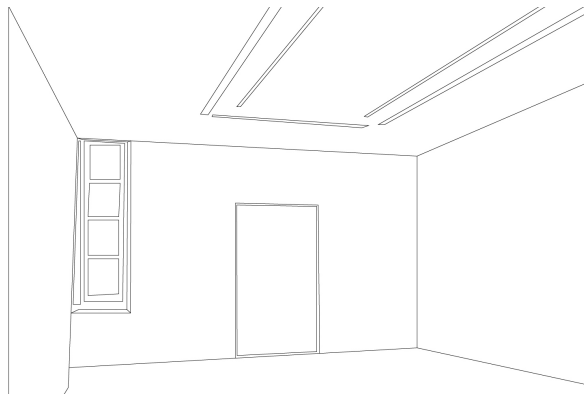


**Tadashi Kawanamata, *Tree huts*. París 2008, Berlín 2007.**

Se ubican en el paisaje urbano jugando con la dialéctica de la construcción y de la destrucción propia de los espacios públicos. Sus proyectos tienen en cuenta la historia del sitio, de su uso y de sus características físicas. Estas estructuras tienen un aspecto orgánico basado en la improvisación. Sus obras se sitúan entre la arquitectura y las instalaciones de arte. Construye sobre elementos urbanos existentes con el objetivo de poner de manifiesto el caos urbano. Muchas de estas piezas se encuentran en aquellos espacios que popularmente se denominan *escondites*. Lugares retirados o secretos que son apropiados para ocultarse. Es un juego de niños en donde uno de ellos tiene que encontrar a los demás. Suelen poseer pequeñas dimensiones, no estar muy iluminados y ser medianamente acogedores en relación al entorno en el que se encuentran. Es precisamente el criterio de selección de estos puntos discretos o semiocultos el motivo por el cual se ha seleccionado su obra para esta tesis. El hecho de que el

---

artista descubra al espectador la poética de ciertos lugares que habrían sido descartados por la inercia de la mirada, provoca en éste una sensación de sorpresa que beneficia el mensaje final de la obra. Una de las principales cualidades de estas construcciones con aspecto caótico y temporal es el lugar donde se ubican.



**Tadashi Kawanamata.** *Tree Huts*, Berlín 2007.

---

Las imágenes anteriores representan el recorrido visual en el que se observa el espacio olvidado de la galería de arte. El artista interviene convirtiéndolo en una zona de máximo interés. Realizo dibujos vectoriales a partir de la imagen original en donde las zonas rosadas representan la *perspectiva olvidada*. En todas las imágenes del trabajo de este artista es posible realizar este mismo recorrido visual ya que en todas ellas escoge este tipo zonas secundarias. Observando su obra se puede afirmar que estos espacios están anestesiados y sin una utilidad aparente cuando no están ocupados por este tipo de estructuras.



**Tadashi Kawanamata.** *Tree huts*, París 2008, Berlín 2007.





**Tadashi Kawanamata.** *Fiac hors le murs*, Vendôme, Place 2013.

---

#### 8.1.4 / GORDON MATTA-CLARK / (Nueva York, 1943-1978)



Gordon Matta Clark. *Splitting*, 1974.

Gordon Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978). Es hijo del pintor surrealista chileno Roberto Matta y es conocido por sus *cuttings*, transformaciones de edificios mediante cortes o extracciones. Estudia Arquitectura en la Universidad de Ithaca en el Estado de Nueva York y literatura en París. Decide ser artista y no ejercer como arquitecto. Sin embargo, se le considera arquitecto deconstructivista, ya que en su discurso descompone ciertos elementos arquitectónicos. Es en París donde toma contacto con la filosofía de la deconstrucción y la corriente situacionista encabezada por Guy Debord. En 1971 funda con Carol Goodden el restaurante Food, en el barrio del Soho de Nueva York, espacio gestionado y atendido por artistas, donde el acto de cocinar se convierte en un *performance*. En sus comienzos ocupa como taller el subterráneo de la galería de Jeffrey Lew, donde realiza numerosas instalaciones utilizando el espacio mismo de la galería como soporte de la obra. Posee la herencia artística de los años sesenta: pop, minimalismo y conceptualismo.

---

Busca en la arquitectura espacios internos más allá de la geometría construida. Observa los edificios como esculturas con tuberías y como una sucesión de metáforas unas dentro de otras. Afirma que la auténtica naturaleza de su trabajo con los edificios está en desacuerdo con la actitud funcionalista. Analiza los nuevos modos culturales en la vida cotidiana. Pretende descubrir espacios sin nombre, lugares ocultos. Él mismo, afirma, que tiene un gran interés por hacer una expedición al subsuelo, una búsqueda de los espacios olvidados y enterrados bajo la ciudad. De esta manera anima al arte a salir de las galerías y visitar las cloacas. Le interesan los espacios intermedios, la degradación urbana y los edificios ocupados. Investiga sobre el origen, lo escondido, lo invisible y lo censurado de la arquitectura. Por esta razón se puede afirmar que está relacionado indirectamente con la *perspectiva olvidada*. Reflexiona sobre estas inquietudes en trabajos como *Cherry Tree*, *Time Well* y *Winter Garden*. Amplia el soporte de la obra y el espacio de exposición. Se plantea por qué colgar cosas en una pared cuando la pared misma es un espacio mucho más desafiante. Comienza a utilizar como soporte muros, suelos, ventanas, puertas de galerías y edificios abandonados. Interviene en edificios cortándolos, seccionándolos, troceándolos, desplazándolos. Las dualidades que va descubriendo las refleja utilizando la fotografía. Extrae con sierra eléctrica, martillo y cincel grandes trozos de un edificio. Luego presenta el edificio intervenido como la obra en sí. Una obra transitable y destinada a desaparecer debido al tipo de edificios que escoge.



**Gordon Matta-Clark.** *Conical Intersect*, 1975.





**Gordon Matta Clark.** *Bingo* (1974). El artista extrae y reconstruye el fragmento de un edificio mostrándolo como elemento escultórico en una sala de exposiciones.



**Gordon Matta-Clark.** *Conical Intersect*, 1975. Edificio colindante al que sería el futuro centro Pompidou. La imagen de la izquierda es una versión de la foto de Gordon Matta-Clark en la que reconstruye el edificio con



---

la intención de ver el interés visual que el edificio poseía antes de ser intervenido por el artista.

En *Conical Intersect* perfora un edificio colindante al que sería el futuro Centro Pompidou. En este caso concreto una persona que no tenga cierto adiestramiento de la mirada desprecia visualmente la pared quemada de un edificio. Escogiendo probablemente las otras perspectivas repletas de estructuras metálicas aparentemente mucho más interesantes. Matta-Clark elige la pared quemada que en un principio es un lugar olvidado y la convierte en la clave de su intervención. Esta pared que inicialmente pasa desapercibida se convierte en el punto de máximo interés. Aquí también se puede afirmar que el hecho de convertir un fragmento del espacio que se había considerado sin interés en el espacio principal de la acción artística aumenta la poética de ese lugar arquitectónicamente secundario inicialmente. Posteriormente es posible afirmar que la pared quemada es un lugar idóneo para este tipo de acciones.



**Gordon Matta-Clark.** *Conical Intersect*, 1975.

---

#### 8.1.5. / HELENA ALMEIDA / (Lisboa, 1934)



**Helena Almeida.** *Estudio para enriquecimiento interior*, 1977.

Artista portuguesa nacida en 1934 en Lisboa. Hija del escultor Leopoldo de Almeida. Estudia Bellas Artes en su ciudad natal. Se casa con el arquitecto y escultor Arthur Rosa. Su trabajo artístico comienza a finales de los años sesenta coincidiendo con el inicio del *Body art* y la *performance*. Actualmente es una de las artistas portuguesas más internacionales. Su obra ha sido expuesta en multitud de galerías y museos. En 1982 y en 2005 es la representante portuguesa en la Bienal de Venecia.

Aunque su primera exposición, en 1967, la realiza como pintora, en su trabajo utiliza principalmente la fotografía en blanco y negro en las que aparece ella misma. Almeida niega que se traten de autorretratos en el sentido estricto y que ella sea fotógrafa, ya que estas imágenes están manipuladas con pintura, objetos tridimensionales y grabaciones sonoras. La toma la realiza su marido debido a que Almeida afirma que necesita que quién le fotografíe sea alguien muy próximo. Ella misma alega que no puede definir su trabajo ya que lo ve como un todo en el que están las ideas, el espacio, el dibujo, la pintura y la fotografía. Su proceso de trabajo requiere pocos elementos y todos ellos los encuentra en su estudio. Sus imágenes poseen una frescura que requiere una

---

preparación previa mediante multitud de bocetos y dibujos que reflejan su pensamiento estético. Antes de realizar las sesiones fotográficas reflexiona sobre todas las posibilidades que se le van a plantear.



**Helena Almeida.** *Bañada en lágrimas*, Galería Helga de Alvear , Madrid 2010.

---

Rudolf Arnheim en su libro *Lo que enseña el arte*<sup>85</sup> habla sobre la superposición y el escorzo, afirmando que, en el espacio, existen unas formas que solapan a otras ocultando a su vez partes de sí mismas. De esta manera, en el escorzo el efecto de profundidad es más evocador debido a que la figura recortada o tapada tiende a comprenderse como completa.

En la vida cotidiana el espectador se encuentra en multitud de ocasiones con la imagen de una persona que se encuentra paseando en un espacio cerrado y neutro. Esto es lo que sucede en algunas fotografías de Helena Almeida, en donde tienen valor detalles casi imperceptibles de la vida diaria. Como en la imagen siguiente en la que se destaca con una pincelada roja la planta de un pie descalzo.



**Helena Almeida.** *Seducir*, 2002.

---

<sup>85</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Lo que enseña el arte: La percepción estética en Arnheim*. Traducido por Carlos PEREZ-BERMEDEZ. Valencia: Servicio de publicaciones Universidad de Valencia, 2000.

---

A continuación nos encontramos con dos imágenes en la que los mismos protagonistas se abrazan en dos situaciones diferentes: los dos de pie, uno de pie y otro sentado.



**Helena Almeida.** *El abrazo*, 2002.

---

Las dos fotografías tienen en común la espalda de uno de ellos como elemento central. Cuando el espectador contempla un abrazo en la vida cotidiana, la inercia de la percepción provoca que se tienda a examinar la expresión del rostro de sus protagonistas. Por esta razón la inercia perceptiva nunca elegiría en estos casos concretos la espalda de uno de ellos como protagonista. Más aún, cuando ni siquiera se puede ver el rostro de la persona que está en frente. La mirada tiende a prestar más atención a la parte frontal de la persona. Más aún si los protagonistas visten con ropa austera como sucede con estas imágenes. En estas fotografías la *perspectiva olvidada* sería la parte posterior de la persona, la espalda. Helena Almeida elige los puntos de vista que van en contra de la inercia de la percepción y ésta forma de mirar es una de las causas de la magia de poseen sus fotografías.



---

### 8.1.6. / GEORGE ROUSSE / (Paris, 1947)



**George Rousse.** *Casablanca*, 2003.

Nace en París en 1947. Las instalaciones de Rousse son puzzles ópticos a gran escala colocados en entornos con los que contrastan para dar la sensación de que un trozo de una realidad ha sido cortado y ha sido colocado en otra. Cuanto mayor es la simplicidad de estas piezas mayor es su efectividad, más puros los colores, más cortantes los bordes y más extraña la sensación espacial. Su obra tiene tal sentido geométrico que es capaz de crear juegos con mucha economía de medios, solo una línea que se desplaza hacia donde no debería desmorona el orden racional de la percepción. Sus figuras sugieren una ventana a una realidad diferente. Su objetivo no es crear esculturas sino dar la sensación de imagen plana. Aunque su obra tenga connotaciones arquitectónicas en realidad es como



---

un dibujante que usara a su antojo las tres dimensiones, jugando con la profundidad, la perspectiva y la óptica.

En sus últimas instalaciones en Francia trabaja con jóvenes voluntarios, lo que según el artista le ha dado un aire nuevo a su obra y su experiencia del mundo. Su lenguaje es bastante similar al de Gordon Matta-Clark. Por ejemplo coinciden en la elección del espacio para sus creaciones, ya que tienen cierta predilección por construcciones arquitectónicas abandonadas, en ruinas, o en desuso.

En sus intervenciones trabaja con el anamorfismo. La anamorfosis es la deformación de una imagen en las tres dimensiones mediante un procedimiento óptico, en donde para ver la figura completa el observador debe situarse en un determinado punto de vista desde el cual el elemento visionado cobra una forma proporcionada y completa. Ya en el Quattrocento, Piero della Francesca (1415-1492), describe el método de la anamorfosis en sus estudios sobre la perspectiva. El primer ejemplo conocido de una anamorfosis es de esta época. Es una cara de un niño realizada por Leonardo da Vinci (1452-1519) alrededor del año 1485.



**George Rousse.** *Réinventer le visible*, 1994.



**George Rousse.** *Bastia*, 2009.



**George Rousse.** *Bombay Lyon*, 2014.

---

### 8.1.7. FERMÍN JIMÉNEZ LANDA (Pamplona, 1979).



**Fermín Jiménez.** *Mal de altura. Balones encalados al azar en una balda.* Galería Bacecos, MACO 2014.

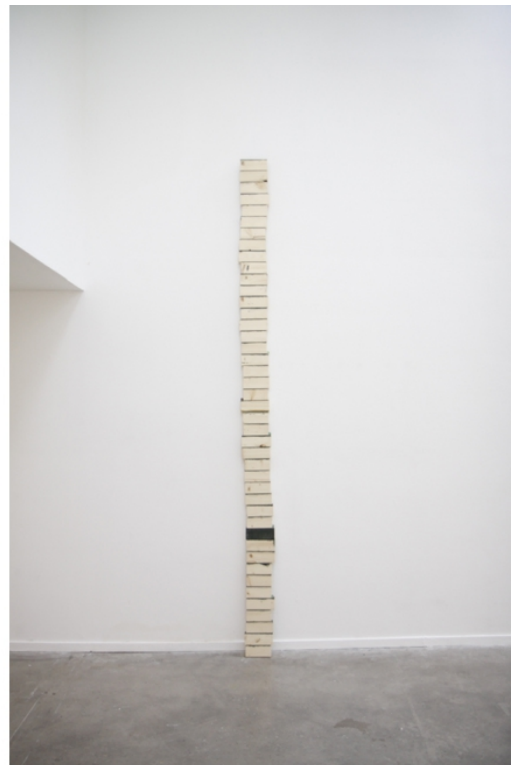
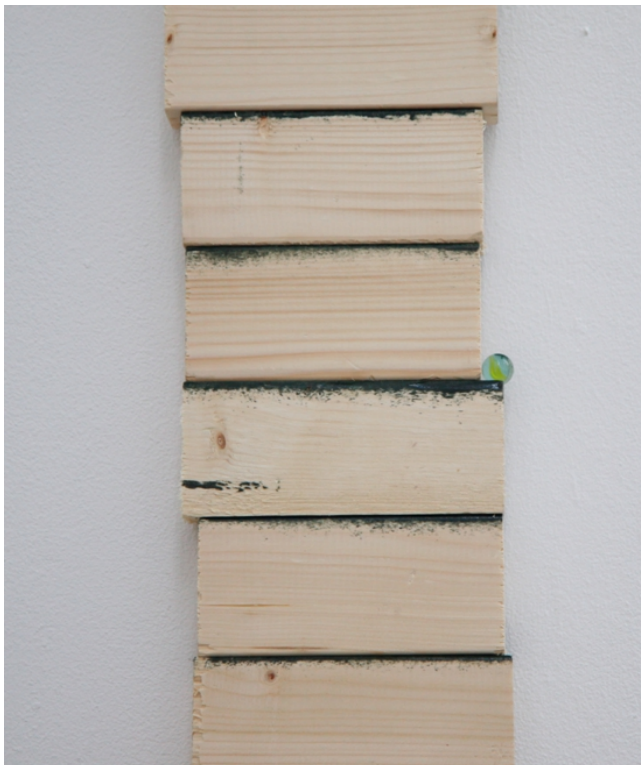
Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, ha sido reconocido con importantes premios y becas. Ha realizado varias exposiciones individuales, entre ellas la realizada en el ciclo Amikejo, comisariado por Latitudes, junto al artista Lee Welch en el Laboratorio 987 de MUSAC (2011) *Actos oficiales* en Sala Montcada. Caixaforum; (2008); *La Guerra Fría* en Galería T20 (2011) o *No muy a menudo ni muy poco* en Galería Valle Ortí (2010).<sup>1</sup> Ha participado en destacadas colectivas como *Antes que todo* en CA2M (2010) u Observatori en Las Atarazanas, Valencia (2011).



**Fermín Jiménez.** *Melodrama*, 2012. Residencia en Centro de Huarte.

---

Su trabajo indaga mediante la ironía sobre temas cotidianos aparentemente científicos que al final del camino se transforman en una gesta ridícula. Su forma de comisariar sus propias exposiciones va en contra de la inercia compositiva. Elige lugares secundarios como en la imagen anterior, en donde sitúa un montón de palomitas en la esquina de una galería prácticamente vacía. En la exposición titulada *Canicas* en 2014 escoge un espacio milimétrico, resultado de apilar trozos de madera maciza construyendo una torre de varios metros, para colocar un objeto también diminuto en un espacio casi inexistente. La apariencia delicada de la canica contrastando con los materiales que le rodean y el lugar tan especial en el que esta apoyada, generan una imagen minimalista con un mensaje contundente.



**Fermín Jiménez.** *Canicas*, 2014. Torre de maderas mal hecha. En los huecos, las imperfecciones, se apoyan algunas canicas.

---

Utiliza un lenguaje particular: dibujos rápidos con aspecto descuidado y naif, fotocopias, objetos cotidianos, líneas de spray naranja o rosa flúor, etc... Bea Espejo escribía en el cultural del periódico El Mundo:

*“En los trabajos de Fermín Jiménez Landa siempre hay absurdo y, tras él, algo de humor y cierto trato con lo científico. Sus obras son casi experimentos, donde no hay mensajes literales sino actitudes, maneras de ver.”*<sup>86</sup>

En *Menos por menos es más* en 2012, la escritura automática nacida de la conversación con el espíritu de Félix Rodríguez de la Fuente habla de otras naturalezas igual de insólitas y rapaces: las imaginarias, las que son verdad y mentira al mismo tiempo. Ese cruce de capas de vida, al filo de lo imposible y lo probable, entre lo inútil y lo vital, está siempre presente. Podrían ser lobos comiendo M&M's, dice el título. La incredulidad junto a la confianza ciega.

Otra de sus exposiciones individuales se titula *Calma chicha*. Es una fila de recipientes de distintos tipos, llenos de agua de manera que coincide el nivel de agua en todos, trazando una línea continua.



**Fermín Jiménez.** *Calma Chicha*, 2010. Galería Moises Pérez de Albeniz, Pamplona.

---

<sup>86</sup> ESPEJO, Bea. *El peso aproximado de Fermín Jiménez Landa*. El Cultural. 08/03/2013.

---

La instalación hace referencia al mar en calma y se aplica a situaciones de quietud, a un estado de pasividad con connotaciones negativas. Se está en calma chicha cuando se espera algo que no llega, como los marineros que quedaban anclados en mitad del mar sin aire para sus velas. Objetos usados que podrían calificarse de deshecho colocados premeditadamente en línea adquiriendo un valor escultórico. Botellas valoradas antes de su uso por la gran mayoría de los consumidores por el hecho de contener agua y no por su componente formal. Algunas de ellas con tapón y otras sin, crean una sinfonía de colores que rematan una instalación con gran interés visual. Disuelto en el líquido hay una gran cantidad de comprimidos de myolastan, un relajante muscular para asegurar de manera metafórica que las aguas no anden revueltas.

En la exposición de 2013 en Pamplona en el Polvorín de la Ciudadela *Cuéntalo, está todo* presenta un mosaico de 250 imágenes de puertas muy diversas que dialogan con fotografías familiares antiguas con errores de encuadre. En esta muestra el artista elige lugares inaccesibles en donde coloca pelotas de tenis que invitan a alzar la vista interviniendo así en el peso histórico de la piedra con elementos que reflejan la búsqueda de sitios de libertad por medio de la casualidad y de la acción espontánea.



**Fermín Jiménez.** *Cuéntalo, está todo.* 2013

En trabajos como *rellenar todos los huecos con nata montada* el artista da vida y protagonismo a lugares diminutos casi marginales del espacio público, como puede ser el encuentro de las patas de una mesa con el suelo de una acera en

---



---

donde normalmente se instala la suciedad. En junio de 2010 José Luís Pérez Pont escribe un texto titulado “Todo lo que de verdad importa” para la revista EXIT: *“Acciones como rellenar todos los huecos con nata montada representa ese punto de encuentro que hace del trabajo de Jiménez Landa habla con sencillez de nuestro mundo, de lo insignificante que sucede en la calle, sin los aspavientos ni la monotonía adoctrinadora de la publicidad o la política. En su afición por la nata montada, por ese milagro que convierte el líquido en sólido. Adelgazamiento por corte es una serie de dibujos creados exclusivamente mediante esta técnica espontánea, con una presencia principal de texto.”*<sup>87</sup>

---



**Fermín Jiménez.** *Unir todos los huecos con nata montada*, 2007.

En otra acción titulada *Unir todos los chicles del suelo* (2007) el artista provisto de un rotulador lanza líneas sobre el suelo en una calle cualquiera uniendo el residuo dejado por chicles fundidos en el pavimento, creando el trazado de una relación esquemática que podría estar sintetizando un árbol genealógico, una red viaria o la estructura de una trama de corrupción.

---

<sup>87</sup> PEREZ PONT, José Luis. *Todo lo que de verdad importa*. EXIT Exprés. Junio de 2010, nº 53. p.46.



---

#### 8.1.8. / JUAN BARAJA / (Toledo, 1984)

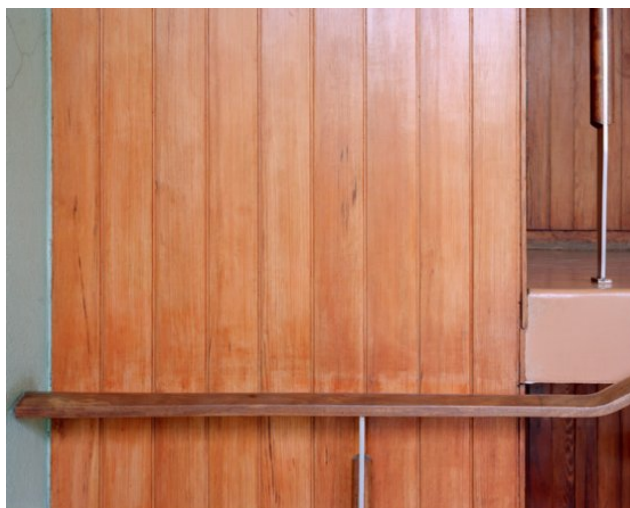
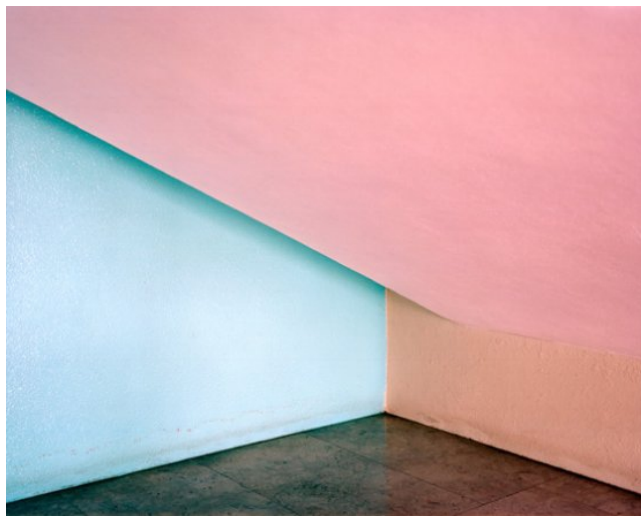


Juan Baraja. *Águas livres*, 2013.

Estudió Bellas Artes en Madrid. Ha participado en varias exposiciones individuales. En la Galería Utopía Parkway en Madrid en 2011, en Photogallery20 en Bilbao, en la Galería Gloria en Madrid en 2009, entre otras. Ha recibido el premio PHOTO ART PRIZE- FLORENCE-SHANGHAI 2013, Contexto crítico fotografía española del S.XXI en la Tabacalera en Madrid 2013 y seleccionado en la exposición colectiva del premio de fotografía Purificación García entre otros. También ha estado presente en varias Ferias como ArcoMadrid 2014 con la galería Espacio Líquido, en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo en Gante (Bélgica), en ENTREFOTOS XII 2010, y ha recibido varios premios y menciones.

---

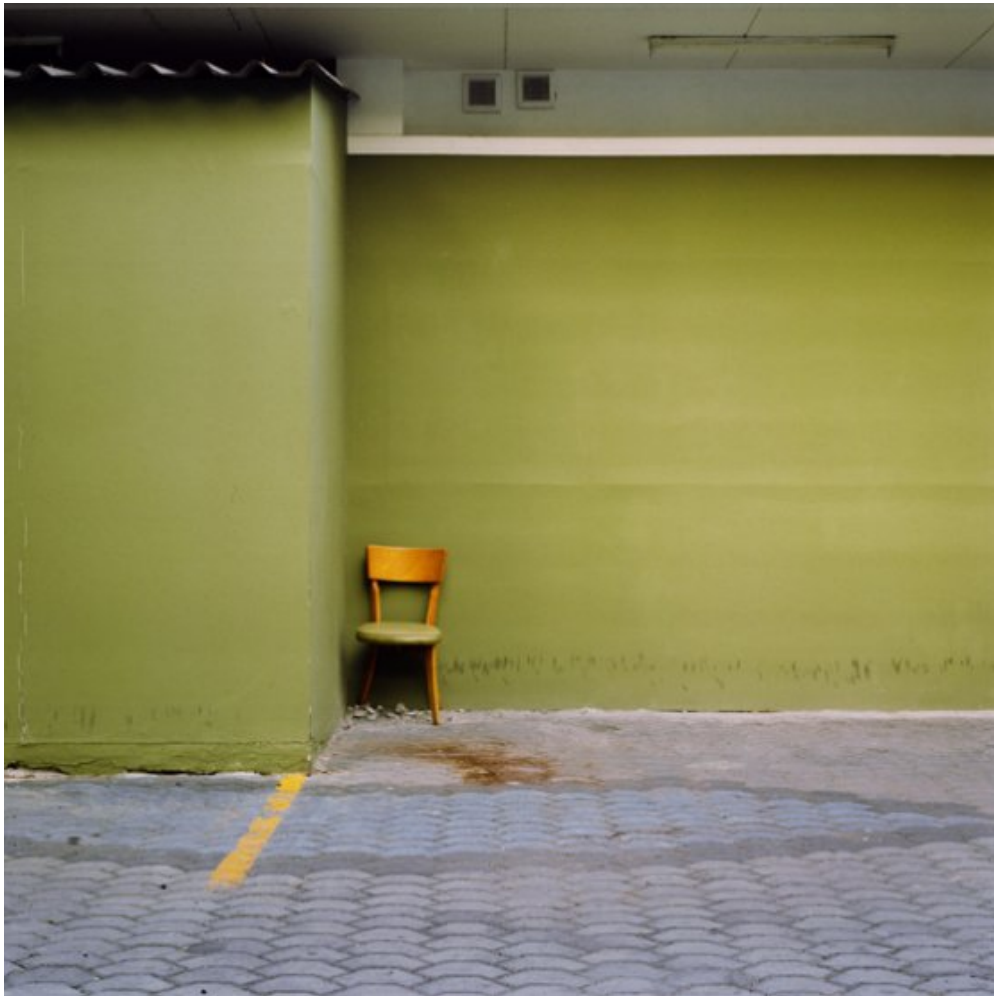
Realiza fotografías de arquitectura. Sus encuadres se centran en detalles de los lugares secundarios de los edificios: encuentros entre una escalera y una barandilla, una pared lateral un techo y una columna, una barandilla cercana a una pared de madera, la vista interior de un tejado a dos aguas rosa cuyo encuentro con las dos paredes perpendiculares provoca una zona oscura, un tabique de una casa abandonada recorrido por cables muy antiguos, etc. Generalmente son fotografías de espacios en los que hay una zona en penumbra en donde se refleja el valor que el artista da a las cualidades propias de encuadres secundarios.



**Juan Baraja.** *Águas livres*, 2013.



**Juan Baraja.** *Águas livres*, 2013.

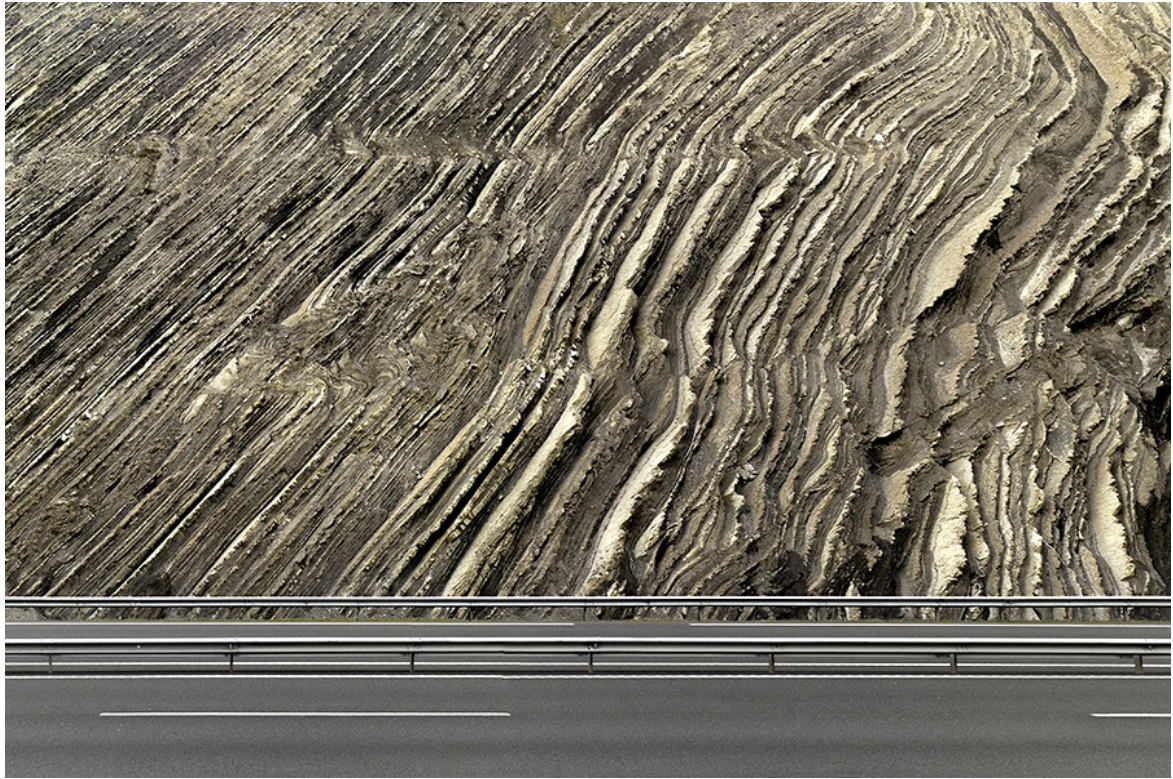


**Juan Baraja.** *Águas livres*, 2013.



---

### 8.1.9. / CARLOS IRIJALBA / (Pamplona 1979)



Carlos Irijalba. *The Surface*, 2013.

En 2013/14 reside en la Rijksakademie de Amsterdam. Licenciado en Bellas Artes en el País Vasco, Galardonado con la beca Guggenheim Bilbao de fotografía 2003, la beca de Artes plásticas Marcelino Botín 2007/08, el premio Purificación García 2009 y Generaciones 2009, entre otros. Ha expuesto recientemente en centros internacionales como el Herzliya Museum Israel o LMCC Nueva York.

En tres de sus últimos proyectos: *Twilight*, *Unwilling spectator* y *High Tides* reflexiona sobre la experiencia relativa del tiempo y del territorio y la construcción colectiva de lo real, analizando el modo en que la cultura occidental recrea un medio abstracto que pierde toda relación excepto para consigo misma. El artista lo explica así:

---

*“También reflexiona el modo en que la sociedad del espectáculo dibuja su propia idea de lo visible para digerir de un modo más fácil la realidad, transfiriendo la atención hacia una serie de pseudo acontecimientos.”<sup>88</sup>*

El proyecto *High Tides* parte de una frase de San Jerónimo que conviene recordar:

*“El Mundo ya está lleno y no nos contiene.”<sup>89</sup>*

Es una investigación en el territorio de Urdaibai en el País Vasco, declarado reserva de la biosfera en 1984. En el texto escrito por él mismo para este proyecto, Irijalba opina que la intervención del ser humano, en este territorio por ejemplo, se desdibuja y se convierte en superficie. En estas fotografías convierte una superficie poco valorada desde un punto de vista estético por un observador sin una educación plástica y visual, en una imagen que no pasa desapercibida para ningún tipo de espectador.



**Carlos Irijalba.** *High tides*, 2012.

---

<sup>88</sup> IRIJALBA, Carlos. *High tides*, Urdaibai 2012 [en línea] [consultado 7 Enero 2014]. Disponible en: <http://carlosirijalba.com/index.php?high-tides/text/>

<sup>89</sup> SAN JERÓNIMO. Citado por: IRIJALBA, Carlos. *Ibidem*.



---

En palabras del propio artista:

*“Hay que retroceder unos tres siglos al descubrimiento geológico del tiempo profundo, del propio espesor de nuestro planeta, a finales del siglo XVII, para dar cuenta de un cambio de paradigma, el cambio de perspectiva histórica de 6.000 años a 4.500 millones de años. Aquella brusca ampliación de la historia supuso nuestra confrontación física con la masa del tiempo. Ese descubrimiento del tiempo materia supone el nacimiento de lo relativo, la puesta en relación del ahora, la dimensión y la escala.”<sup>90</sup>*



**Carlos Irijalba.** *High tides*, 2012.

Al mismo tiempo relaciona los procesos naturales con el desarrollo geológico y social. Sus imágenes de aspecto pictórico son fragmentos de la realidad, consecuencia del azar desde un punto de vista plástico. Ya que tanto el hombre cuando construye un pavimento, como la naturaleza con sus fenómenos

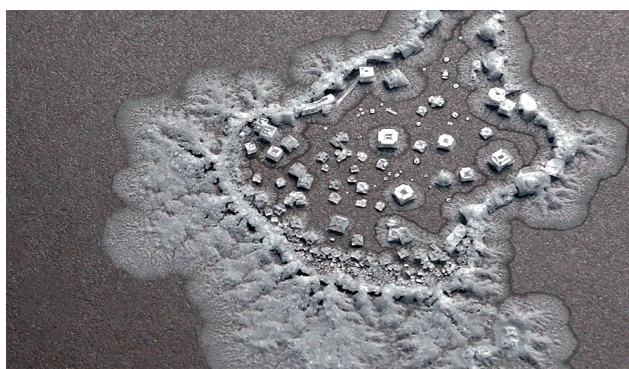
---

<sup>90</sup> IRIJALBA, Carlos. Ibidem.



---

meteorológicos no son conscientes de las composiciones visuales que se van a generar. Con estos proyectos queda constancia de que este artista es capaz de percibir y elegir aquellos lugares poco valorados por el espectador occidental no adiestrado. Aunque su intención primera no es escoger la perspectiva olvidada, de una manera indirecta o secundaria sí que lo hace.



**Carlos Irijalba.** *The Surface*, 2013.

En la fotografía anterior el artista refleja cómo un proceso de sedimentación o cristalización mineral puede convertirse en una metáfora visual de procesos de maduración, evolución y cohesión social. O por el contrario: cómo una composición volcánica con sus características formaciones cavernosas y efervescentes puede plantear similitudes a nivel formal, por ejemplo, con una revolución.



**Carlos Irijalba.** *File strata.The Surface*, 2013.

---

Miles de folios apilados y agrupados por medio de grapas; muchos de ellos combados con esquinas dobladas que son capaces de expresar emociones e historias. Funcionan a modo de edificios, de tal manera que el hueco interior que queda entre los dos montones puede recordar a un callejón sin salida. Una mezcla de tonos blancos y grises que se entremezclan dando lugar a una imagen uniforme monocromática. El artista convierte la esquina de una figura rectangular creada por miles de informes de oficina en un punto de máximo interés. La *perspectiva olvidada* que en estas fotografías demuestra poseer una potencia visual enorme. Un fragmento del espacio cotidiano en el que la mayoría de los trabajadores de esta oficina no habían otorgado ningún valor visual anteriormente. El pequeño desorden aporta una mayor expresividad a la composición. Característica que suele resultar incómoda a algunos espectadores ya que su modo de entender el desorden posee connotaciones negativas.

---

#### 8.1.10. / HELENA DEL RIVERO / (Valencia, 1949)

Nacida en Valencia en 1949, creció en una casa llena de libros. En 1971 estudia Filosofía en la Universidad de Valencia. En 1975 vuelve a dibujar e inicia su carrera artística. En los años ochenta reside en Madrid, donde realiza pinturas y grabados que reflejan su interés por el Neo-Expresionismo. Posteriormente vive en Roma donde comienza a experimentar con formas geométricas y estructuras en cuadrícula. Vive en Nueva York desde 1991. Berta Sichel, comisaria en la Bienal de Cartagena en 2014 apuesta por los *Black spots* o puntos negros de la ciudad, que se resaltan con obras. En esta imagen una reja oxidada y olvidada es cubierta por cientos de perlas. Un punto negro de la ciudad que adquiere máxima importancia. En esta intervención Helena del Rivero toma poéticamente ventanas y escaleras del Palacio de la Inquisición. Esta es la única pieza de la artista que tiene que ver con esta tesis doctoral. Por esta razón no se profundiza más en su trabajo.



Helena del Rivero. *Bienal de Cartagena*, 2014.

---

### 8.1.11. / MIREN DOIZ / (Pamplona, 1980)

Nacida en Pamplona en 1980, se forma en la facultad de Bellas Artes del País Vasco. Es una de las artistas a las que se ha entrevistado en esta tesis doctoral para profundizar desde otro punto de vista sobre esta investigación. De entre sus exposiciones individuales destacan *Arco Lateral* en 2014 en Madrid, *Gabinete Estampa, Foro Sur*, en la galería Moisés Pérez de Albéniz en 2013, *Visto y no visto* en la Galería Moisés Pérez de Albéniz en Pamplona, *Panorama 10* en la Casa del Almirante en Tudela, etc. Ha recibido numerosos premios y menciones y próximamente expondrá en el Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural-Unión Fenosa en una exposición titulada *Antes de irse* comisariada por David Barro.

En palabras de la propia artista:

*“La alteración estética de la realidad, como propuesta artística, me permite ahondar en la búsqueda de una nueva perspectiva para la pintura. En cierto modo, intento romper la actitud reverencial que su observación nos provoca. La interacción radica en la ilusión de poder entrar en el cuadro, de dejarnos rodear por la pintura, de ser parte escénica”.*<sup>91</sup>

Se ha escogido su obra porque interviene en lugares inverosímiles mediante la pintura expandida tridimensional. Una de sus obras más conocidas, *Capriccios*, de 2007, le permitió realizar una obra global en un antiguo palacete modernista de 1900 en Pamplona. Allí pudo intervenir durante un mes en cualquiera de las estancias del edificio. Arrojó botes de pintura por el hueco de la escalera experimentando con el modo aleatorio en que la pintura se derramaba por las superficies. También pintó suelos, paredes, techos, interruptores y objetos que fue encontrando a su paso, creando así una obra envolvente en la que el espectador, literalmente, se introduce, generando en él sensaciones de todo tipo. Muchos de estos espacios intervenidos poseen las características propias de los lugares

---

<sup>91</sup> DOIZ LARRAZ, Miren. [en línea] [consultado 12 Diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.mirendoiz.com/la-pintura-como-eje-fundamental-gorka-niuboacute-y-miren-doiz.html>



---

insospechados. Es, por esta razón, por lo que se le ha realizado una entrevista personal sobre el tema del que trata esta tesis doctoral. Dado el cariz efímero su obra, la fotografía es esencial. Interviene el espacio ocupando suelos, techos, paredes y todo lo que les rodea. Rompe con las dos dimensiones de una pintura plana y desdibuja los límites y su previa definición. Abre interrogantes en cada una de sus intervenciones sobre los límites de lo pictórico. Pablo Flórez (origen no revelado) utiliza la expresión de *espacio anestesiado* al hablar sobre su trabajo:

*“Más que inscribir su pintura en un espacio común, como muchas veces se ha dicho, lo que hace Miren Doiz es justo lo contrario, reincorporar al espectador, al habitante, a un espacio que parecía anestesiado. Revive el espacio y por tanto revitaliza sus habitantes.”*<sup>92</sup>



**Miren Doiz.** *Capriccios*. Pamplona, 2007.

---

<sup>92</sup> FLÓREZ, Pablo. *Sinestesia y alucinación*. [en línea] [consultado 5 Diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.mirendoiz.com/la-pintura-como-eje-fundamental-gorka-niuboacut-e-y-miren-doiz.html>

---

## 8.2. LA PERSPECTIVA OLVIDADA Y LA ARQUITECTURA.

La percepción proporciona un conocimiento inmediato del mundo que nos rodea. Cuando esto sucede, no sólo tenemos que orientarnos dentro de todos aquellos elementos que están delante sino que sentimos la necesidad de comprenderlos y descubrir su utilidad. Una persona en su vida cotidiana actúa basándose en percepciones espontáneas, que en algunas ocasiones pueden llevar a confusión. Aplicado al terreno social es fácil juzgar a una persona de manera equivocada o dejarse llevar únicamente por su belleza. Lo mismo puede suceder si se aplica esta manera de proceder al observar una arquitectura. Es posible despreciar con la mirada una parte de un edificio y posteriormente darse cuenta de que tenía unas cualidades escondidas o poco visibles.



**Erwin Wurn**, *Esculturas de un minuto*. La imagen de la izquierda es una versión de la imagen del artista que he modificado en photoshop para visualizar el espacio antes de la intervención artística.

Al analizar la actitud del espectador, resulta curioso el hecho de comprobar que dos personas diferentes pueden experimentar en un mismo entorno sensaciones opuestas. Juzgar un mismo edificio, objeto o persona y no establecer el foco de atención en el mismo punto. Sin embargo, existe un lugar coincidente para las personas que se dejan llevar por el mirar estereotipado de la inercia de la percepción occidental cuya jerarquización pone en el lugar menos importante lo



---

que se denomina en esta tesis doctoral *la perspectiva olvidada del espacio arquitectónico*. La obra de varios artistas avalan estas afirmaciones, demostrando que, aquellos lugares arquitectónicamente secundarios en un inicio se convierten en soportes tridimensionales que benefician el discurso del artista plástico. Las siguientes imágenes del artista Erwin Wurn (Estiria, 1954) pueden aclarar estas reflexiones.



**Erwin Wurn.** *Indoor sculptures in collaboration with Sylvie Fleury.* Zürich, 2002.

En estas imágenes se trabajan espacios cotidianos que pasan desapercibidos y que posteriormente se convierten en puntos de máximo interés gracias a la intervención de este artista. La fugacidad de estas esculturas vivientes aportan interés y frescura a las imágenes resultantes, en donde el cuerpo humano dialoga de una forma única con la arquitectura. Egon Brunswick (Budapest 1903, California 1955) es el primero en formular una psicología que integra el organismo con el ambiente. Se pregunta cuáles son los mecanismos que clasifican los objetos más relevantes de nuestro entorno. Su teoría habla de un mundo probabilístico en donde el organismo aprende a emplear medios

probabilísticos para alcanzar sus objetivos, ya que el punto de partida del conocimiento es pura incertidumbre.

El niño, al conocer la realidad que le rodea aprende cómo se comportan las cosas cuando se tratan de una manera determinada y cómo se comporta cada objeto en cada situación. Christian Norberg-Schulz habla de ello en su libro *Intenciones en arquitectura* afirmando que la percepción depende de los principios del espectador:

*“ percibimos el conjunto de nuestras propias experiencias. Y éstas son, en su mayor parte, consecuencia de las demandas que hace la sociedad”.* <sup>93</sup>

Al contemplar un espacio, el individuo retiene atisbos visuales de la realidad definida por los límites espaciales que captan los sentidos. El movimiento moderno entiende la forma arquitectónica como una estructura de relaciones entre límites. Los espacios olvidados también están definidos por ciertos límites: la luz y la sombra, lo útil y lo aparentemente inútil, lo accesible y lo inaccesible, lo más visible y lo menos visible. Curiosamente las partes de la arquitectura en donde existe menor información visual son las que definen este tipo de lugares.



**Raul Ursua.** En esta imagen se analiza la perspectiva olvidada en la arquitectura como una estructura de relación entre límites.

<sup>93</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *op.cit.*, p. 26.

---

La persona que juzga aquello que ve, teniendo en cuenta únicamente su aparente utilidad, probablemente perciba de forma no grata las zonas oscuras o en sombra descartándolas a priori como zonas sin interés. Rafael Casado Martínez (Sevilla, 1978) en su tesis doctoral *La sombra y la forma del espacio arquitectónico*<sup>94</sup> reflexiona sobre la luz como elemento que define y cualifica el espacio y presenta la sombra como un elemento esencial constitutivo del espacio arquitectónico.

La sombra permite conocer mejor algunos espacios. Pero para hablar sobre la influencia de la sombra en la percepción es importante distinguir entre la oscuridad y la sombra. Es posible dividir un espacio teniendo en cuenta únicamente las zonas de luz y las zonas de sombra. En este proyecto se proponen algunas zonas en sombra como lugares con una mayor poética espacial. Habitualmente aquello que está iluminado por una fuerte luz solar se muestra demasiado evidente, mientras que la sombra añade misterio y exige de manera indirecta al espectador que complete el mensaje recibido. En un fragmento de una entrevista a Palazuelo en el Cultural del periódico El Mundo (13-3-2003) el artista afirma:

*“El misterio de lo que se oculta a nuestra percepción, a nuestros sentimientos, a nuestra sensualidad. El ser humano no llega a tener conciencia clara de ello. Pero lo siente; mejor: lo presiente. La palabra es pre-sentir y además de una manera activa y real de modo que produce efectos y obras.”*<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> CASADO MARTINEZ, Rafael. *La sombra y la forma del espacio arquitectónico*. Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2011.

<sup>95</sup> VIDAL OLIVERAS, Jaume. Entrevista a Pablo Palazuelo. *El Cultural* 13/03/2003 [en línea][consultado 12 de Noviembre 2013]. Disponible en: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/6622/Pablo\\_Palazuelo/](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/6622/Pablo_Palazuelo/)



Proyecto de arquitectura: Capilla del Atardecer / BNKR Arquitectura Arquitecto: BNKR Arquitectura  
Ubicación: Acapulco, Guerrero, México. Fotógrafo: Fernando Alda.



Fotógrafo: no revelado. © Copyright 2011-2012 fondobook.com

---

Si se mira la imagen anterior superficialmente, sin analizar las formas de los objetos y sin tener en cuenta los dibujos que se crean como consecuencia de la luz solar, únicamente se tendrá en cuenta la parte del banco que posee usabilidad o contacto directo con el usuario y se hará un rápido barrido a la ventana. Este tipo de análisis descarta ciertos lugares que desde un punto de vista plástico poseen gran interés. Esta imagen sirve de ejemplo para afirmar que las zonas en sombra de algunas construcciones se muestran más acogedoras que aquellas que están directamente iluminadas por el sol. Todo ello dependiendo de la hora del día y de la perspectiva del espectador.

En el año 2009, las sedes del Museo Thyssen y de la fundación Caja Madrid mostraron un total de 144 obras de más de un centenar de artistas cuyas obras tenían relación con la sombra. La selección de artistas fué realizada por el comisario Victor Stoichita autor de *Breve historia de la sombra*<sup>96</sup>. En este ensayo plantea una historia de la sombra a partir de la antigua fábula de Plinio el Viejo que sitúa el origen de la pintura en Corinto. En este relato, una joven hija de un alfarero trazó el contorno de su amante sobre una pared ayudada por la luz de una vela. Toda la muestra transcurría paralela a los argumentos desarrollados en el libro. Desde mi punto de vista, esta exposición es un ejemplo más que confirma la importancia de la sombra, de lo que contiene y de lo que significa en el mundo del arte.

Por otra parte Christian Norberg-Schulz en su libro: *Intenciones en arquitectura*, afirma:

*“Generalmente juzgamos y actuamos en base a unos cuantos fenómenos representativos, es decir, tenemos una idea incompleta y superficial del mundo de los objetos”.*<sup>97</sup>

Esta reflexión se puede extrapolar a los edificios y comprobar que es una de las

---

<sup>96</sup> STOICHITA, Victor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ed. Siruela, 1999.

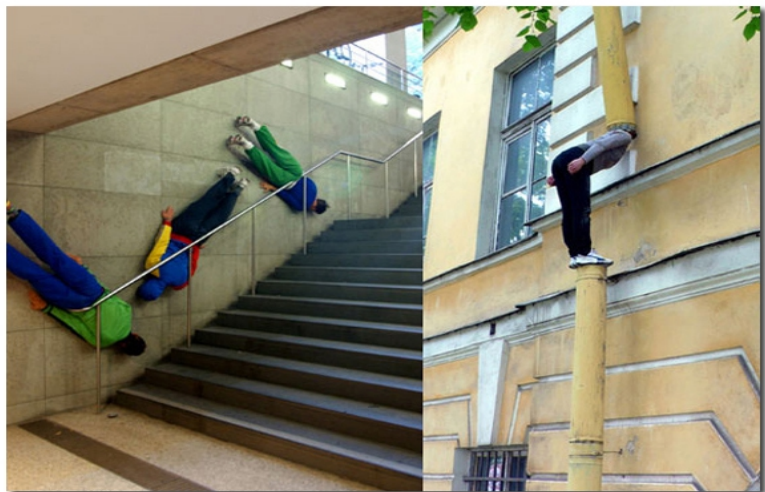
<sup>97</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Op.cit.*, p. 21.

---

principales causas por las que no es fácil descubrir la poética de los lugares a priori secundarios arquitectónicamente conduciendo generalmente al espectador a descartarlos desde un primer momento. Christian Norberg-Schulz pone el ejemplo de la persona que juzga una obra de arte en base a una propiedad llamativa pero experimental, afirmando que comete una injusticia, porque esta olvidando las cualidades más esenciales del objeto. Generalmente los objetos están representados por difusos fenómenos de conjunto o por propiedades muy llamativas. Estas propiedades que se perciben en el primer vistazo se pueden calificar como secundarias. Al contemplar una obra de arte o un edificio es conveniente no dejarse llevar por ello ya que suelen ser objetos complejos y poco accesibles.

A continuación se muestran imágenes que forman parte del trabajo del coreógrafo austriaco Willi Dorner (Baden, 1959). Se titulan *Bodies in Urban Spaces* y son un buen ejemplo de cómo un lugar cotidiano poco accesible se convierte en un lugar especial al ser habitado fugazmente por el cuerpo humano. En estas acciones el coreógrafo busca lecturas distintas de varios rincones de la ciudad transformando los cuerpos de los bailarines en esculturas en movimiento y modificando el significado de espacios olvidados aparentemente inaccesibles. El cuerpo, es la herramienta de percepción de las dimensiones espaciales. Poniéndolo en relación con el espacio y la arquitectura, objetivo principal del espectáculo de la compañía austriaca, el cuerpo mide el espacio alrededor de él y le da sentido. Al rellenar literalmente el espacio que queda vacío en el espacio urbano, no sólo las dimensiones se hacen invisibles sino que este proceso pone en evidencia y resalta cómo los cuerpos se oponen a la arquitectura. La creación escénica de Willi Dorner se acompaña del trabajo de la fotógrafa Lisa Rastl (Mödling, 1974) y ha estado presente en países como España, Austria, Reino Unido, Francia, Noruega, Suecia, Finlandia y EEUU.





**Willi Dorner.** *Bodies in Urban Spaces.* Nueva York, 2010.



**Willi Dorner.** *Bodies in Urban Spaces.* Nueva York, 2010.



**Willi Dorner.** *Bodies in Urban Spaces.* Nueva York, 2010.

A continuación se muestra una imagen de Erwin Würm en donde una persona se relaciona con un espacio blanco vacío a través de un listón de madera. Es una manera muy simple pero eficaz, de dotar de información relevante a un espacio arquitectónico neutro inicialmente.





**Erwin Wurm.** *Esculturas de un minuto*, 1980-2000.

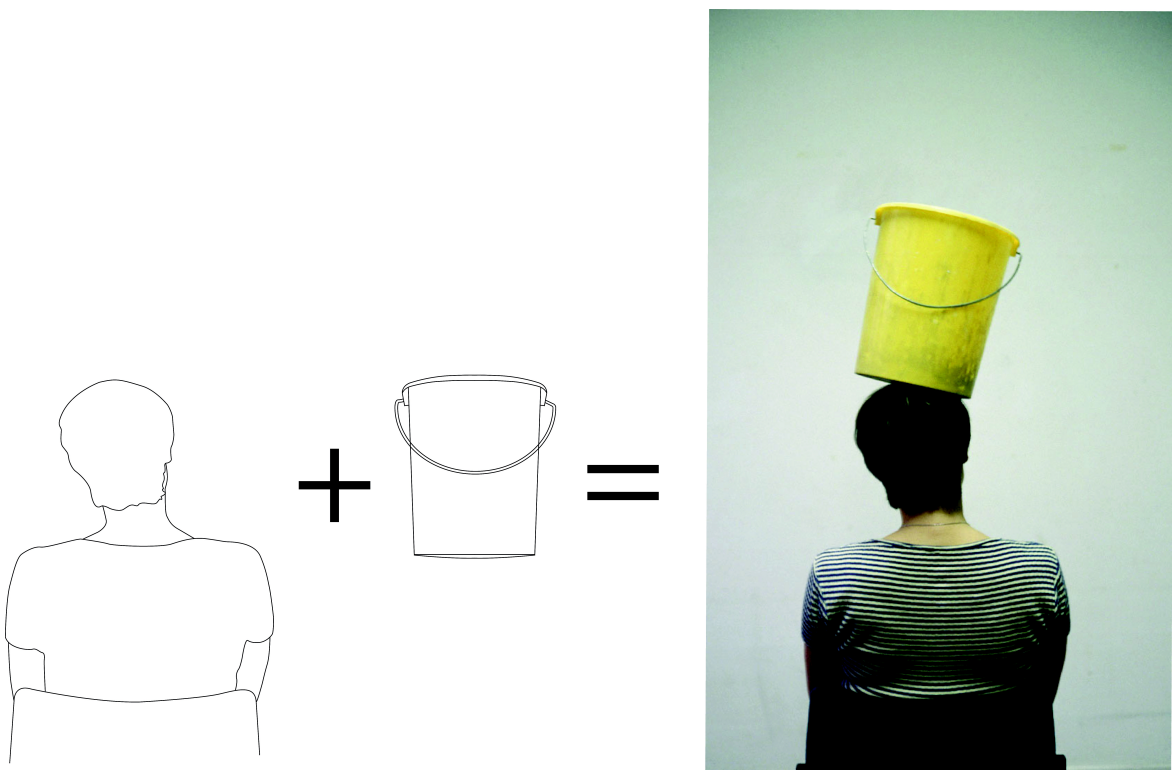
---

Después de analizar toda esta serie de imágenes de diversa procedencia, puedo afirmar que las tres dimensiones de la arquitectura contienen lugares íntimos inicialmente escondidos a la vista. Estos lugares que denomino *la perspectiva olvidada en la arquitectura* han sido escogidos por varios artistas para contener su discurso y lo han potenciado. Por lo tanto, podemos concluir diciendo que la arquitectura alberga ciertos espacios anestesiados por la mirada que son capaces de beneficiar al discurso artístico contemporáneo.

---

### 8.3. LA PERSPECTIVA OLVIDADA EN LOS ESPACIOS Y OBJETOS COTIDIANOS.

En el espacio cotidiano el espectador se encuentra generalmente con multitud de objetos conocidos. Algunos de ellos inmóviles y otros muchos que varían de posición acompañando al espectador. A cada objeto práctico se le asocia inconscientemente una función y para interpretar estos objetos desde un punto de vista creativo es necesario ir en contra de los conceptos estereotipados. En la siguiente imagen se muestra cómo un cubo de plástico adquiere un nuevo valor en el espacio al colocarse de una manera inusual encima de una cabeza. El espacio entre la base del cubo y la cabeza adquiere interés.



**Erwin Würm.** *Esculturas de un minuto.* 1980-2000. Los dibujos vectoriales en blanco y negro son un análisis visual esquemático que he realizado a partir de esta obra del artista en donde el cuerpo humano se relaciona de una manera poco convencional con un objeto cotidiano.



---

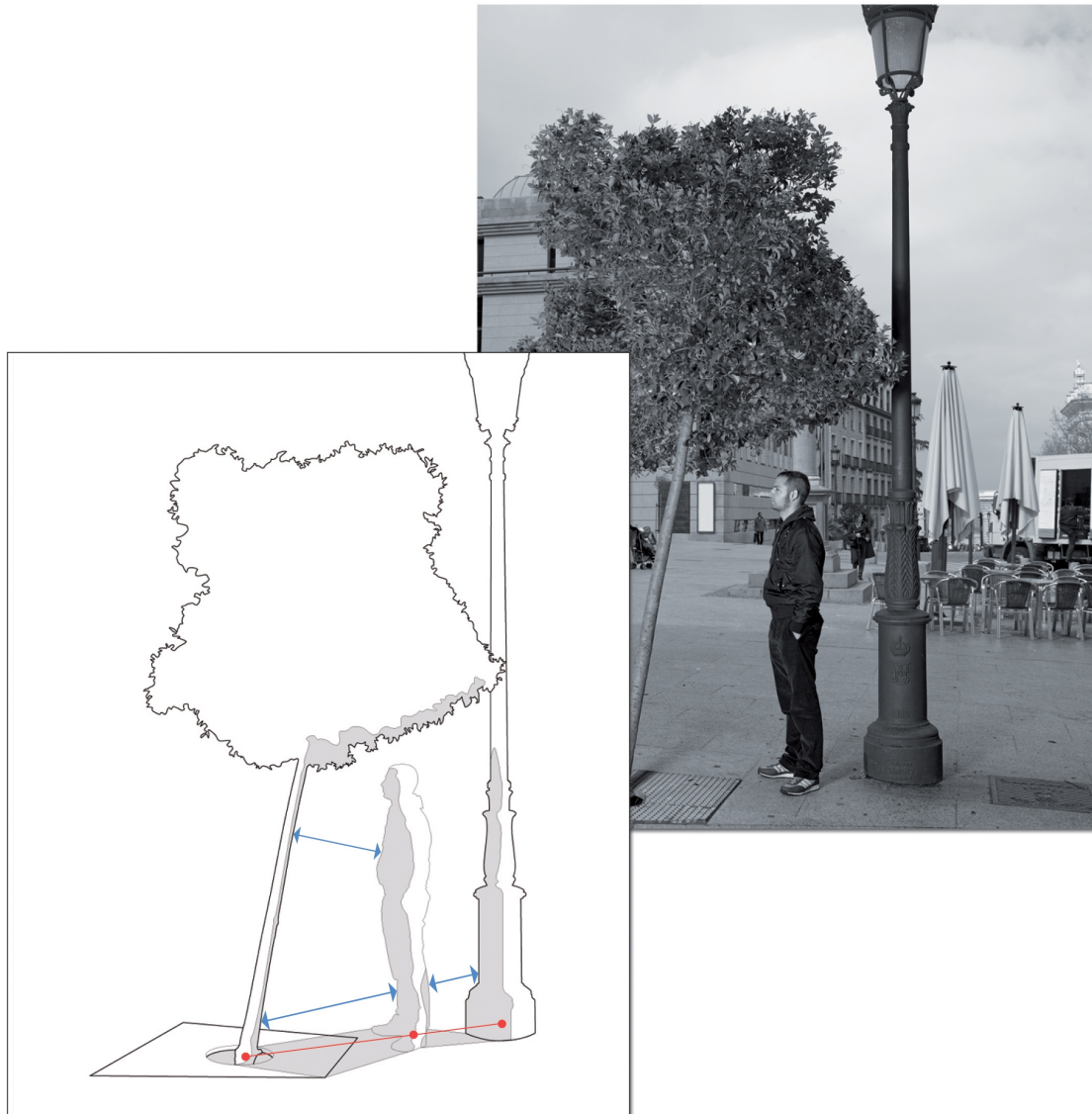
Cuando varios factores de iluminación, posición, forma, color, perspectiva confluyen por azar se genera un diálogo visual entre varios elementos que generan interesantes discursos plásticos. A continuación se muestra una acción de Mark Jenkins (1970). Un lugar absolutamente descartado por el espectador como puede ser el encuentro entre las ruedas posteriores de unas bicicletas y el suelo de la calle se convierte una zona de máximo interés gracias a la posición del cuerpo humano.



**Mark Jenkins.** *Malmö*, 2011.

Cuando dos o más formas se van aproximando llega un momento en el que la aparente ausencia de espacio para el tránsito provoca que la mente humana califique estos lugares de poco accesibles. Esta primera sensación induce a que la percepción humana los descarte. Para analizar este caso concreto, escojo una situación cotidiana: un árbol próximo a una farola en la plaza de una ciudad. Me sitúo en medio. La aparente escasez de espacio que hay entre estos tres elementos aporta al espectador una sensación de lugar inútil por poco transitable y sin ninguna información interesante a priori. Este efecto visual provoca que el espectador perciba estas zonas como superficies a descartar. Cada uno de estos tres elementos está asociado a una función principal. Por ejemplo un árbol protege del sol y de la lluvia, una persona es fundamental para la comunicación y una farola ilumina. En un día soleado en el que una persona pasea sin necesidad de comunicarse, ninguno de los tres elementos de la escena les sirve. En cambio, si se analizan formalmente poseen gran interés. Al concebir estos tres

elementos como tres estructuras arquitectónicas o edificios colindantes, algunas zonas poseerán menos interés que otras. Son precisamente las zonas enfrentadas a las que denomino *perspectiva olvidada* en una situación cotidiana concreta y fugaz.



Raul Ursua. Madrid, 2010.

- **Zonas poco accesibles:** la proximidad de estos tres elementos anulan visualmente el interés de las zonas grises. Una persona que pasea por la plaza rodeará estas tres figuras en vez de atravesar por en medio. Al mismo tiempo, estas zonas grises carecerán de interés espacial en un primer momento.
- **Líneas de tensión:** transmiten el dialogo visual entre los tres elementos: árbol, persona, farola.

---

Al representar esta fotografía mediante un dibujo vectorial las zonas grises simbolizan los fragmentos propios de *la perspectiva olvidada* que se produce gracias a la proximidad de estos tres elementos. También se puede percibir que se establecen unas tensiones representadas con líneas rojas que transmiten el dialogo visual entre los tres elementos. Este diálogo invisible se va a hacer visible mediante la intervención plástica que se ha realizado a posteriori.



Raul Ursua. Madrid, 2010.



---

Las líneas imaginarias de tensión se producen cuando las formas son atraídas o repulsadas entre sí. La tensión en un campo plástico tiene magnitud y dirección, dependiendo éstas de la fuerza de atracción que exista entre dos formas y la dirección hacia la que se dirigen. Esta fuerza se hace evidente no solo allí donde la forma existe en su configuración visible, sino en direcciones virtuales. El fenómeno tensional tiende a relacionar distintos elementos en una sola configuración.

Varias piezas del artista Erwin Würm se desarrollan en *perspectivas olvidadas* de lugares cotidianos.



**Erwin Würm.** *Esculturas de un minuto*, 1980-2000. La imagen de la izquierda es una versión que he realizado de la fotografía del artista eliminando a la persona con photoshop con la intención de valorar el espacio antes de esta intervención artística.

Escultor y fotógrafo austriaco nacido en Bruck an der Mur en 1954 que vive y trabaja en Viena. Sus obras tienen un carácter multidisciplinar y suele aparecer el propio artista y otras personas que colaboran con él en absurdas poses esculturales derivadas de situaciones comunes. Dentro de su trabajo, las fotografías no son otra cosa que la documentación de una performance. El objetivo principal de esta manera de trabajar es revisar el concepto de escultura en dos aspectos: tratar el cuerpo humano como un objeto y reubicar los objetos para humanizarlos.

---

Los objetos y las personas elegidas para sus obras interactúan entre sí y a su vez con los espacios cotidianos escogiendo lugares poco convencionales para la creación artística. En sus *Esculturas de un minuto* relaciona personas y objetos por el camino más corto. Las construye de manera impulsiva y su carácter fugaz aumenta el interés de las imágenes resultantes. Tal y como se explica en el capítulo de la *perspectiva olvidada* y los objetos cotidianos, la poética en ciertos lugares exteriores y olvidados es fugaz ya que depende de ciertas condiciones naturales que van variando constantemente. La magia que la luz solar puede aportar a una situación concreta puede desaparecer con la misma rapidez con la que apareció. En la siguiente imagen una acera se convierte en el punto de máximo interés cuando un joven apoya su cabeza sujetando una botella verde de un producto de limpieza.

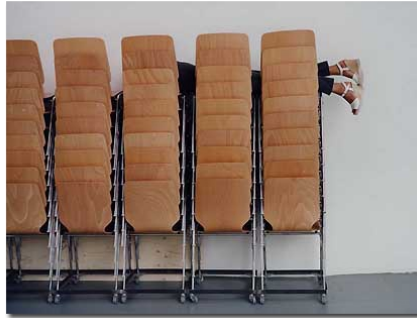


**Erwin Wurm.** *Esculturas de un minuto*, 1980-2000. La imagen de la izquierda es una versión que he realizado de la fotografía del artista eliminando a la persona con photoshop con la intención de valorar el espacio antes de esta intervención artística.

En la imagen siguiente varias sillas apiladas adquieren interés en su parte superior al colocarse una persona tumbada de manera horizontal y semioculta. Otro espacio sin información útil que se ha transformado. Inicialmente, el diálogo visual que se produce entre unas sillas antiguas apiladas de manera ordenada y una pared blanca vacía carece de importancia para la gran parte de los

---

espectadores.



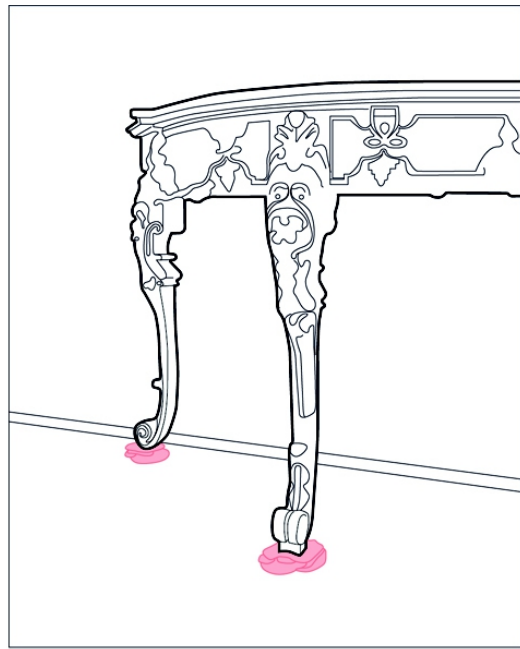
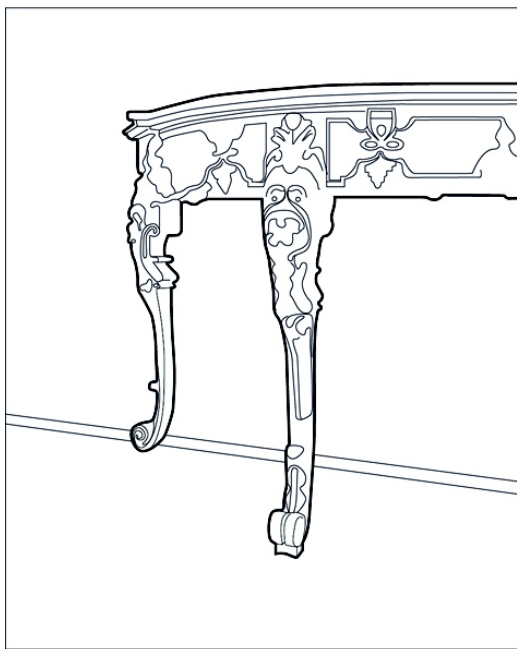
**Erwin Würm.** *Esculturas de un minuto*, 1980-2000. La imagen de abajo es una versión que he realizado de la fotografía de la parte superior del artista. He eliminado a la persona con photoshop con la intención de valorar el espacio sin la intervención del artista.

A continuación se muestran más intervenciones de este artista en las que escoge fragmentos de lo cotidiano que aparentemente no tienen una información útil.



**Erwin Würm.** *Truck*, 2007.





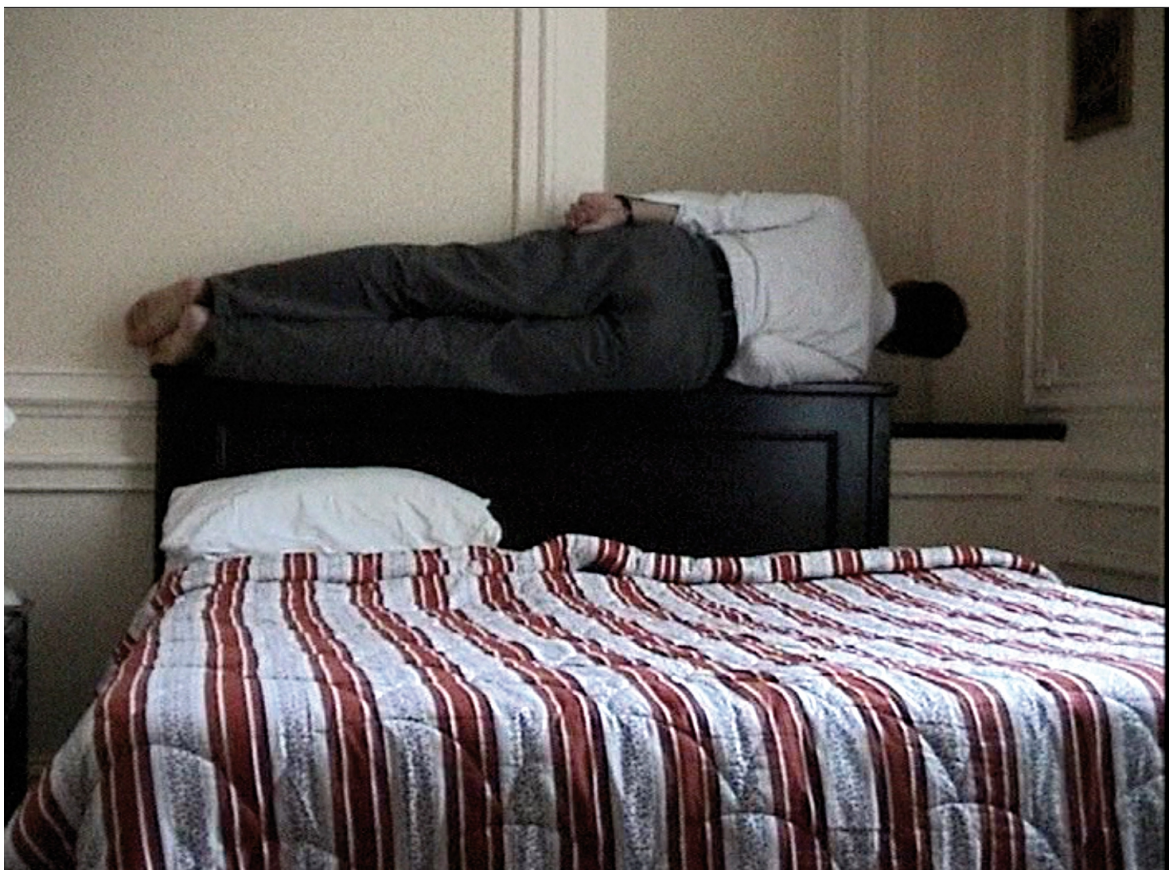
**Erwin Würm.** *Esculturas de un minuto.* 1980-2000. Ejemplo de perspectiva olvidada en un objeto cotidiano. Dibujos vectoriales esquemáticos que he realizado con la intención de mostrar la perspectiva olvidada en este objeto cotidiano.

El hecho de colocar un bocado entre las patas y el suelo, convierte un espacio olvidado en un punto de máximo interés.



**Erwin Würm.** *Esculturas de un minuto.* 1980-2000.





Erwin Wurm. *Esculturas de un minuto*. 1980-2000.

---

## 8.4. LA PERSPECTIVA OLVIDADA Y EL COMISARIADO.

Estrella de Diego (Madrid, 1958), escritora, profesora de arte contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid, crítica de arte y comisaria, escribía el 25 de junio de 2012 en “blogs cultura” de El País un artículo titulado “Aprender a ser comisario”:

*“ ser comisario tiene algo de oficio de otro tiempo, de destreza a punto de ser un poco artesana, pese a no ser conscientes de la particularidad misma del trabajo en el momento en que entramos a una sala y contemplamos las obras impecables, trasluciendo facilidad como ocurre a menudo con los procesos más complejos. Antes de llegar a ese momento mágico en el cual el visitante se halla frente a frente con el hecho artístico, han tenido que ocurrir tantas cosas que al recordarlas casi seguro se nos pasa alguna”.<sup>98</sup>*

Distribuir las obras en el espacio, saber qué mostrar y cómo hacerlo, ser un intermediario entre el artista y el público por medio del espacio, son a grandes rasgos las principales tareas que una agente cultural debe realizar. Es una forma de crear una conexión entre la percepción, la configuración del espacio y la comprensión del espectador. Para ello, necesita una gran motivación y claridad de ideas sobre el tipo de arte y artistas que quiere apoyar. Comisariado artístico es una función propia de la museística, las exposiciones artísticas y el coleccionismo de arte. También se emplea el término latino-inglés *curator* (la traducción directa es "curador"). El comisario o curador organiza exposiciones individuales o colectivas. La curaduría está vinculada al complejo entramado del arte desde el que se ejerce el poder y desde donde se actúa desde un punto de vista particular, mediante discursos subjetivos de personas formadas previamente. A partir de sus experiencias particulares cuentan historias reivindicativas o no; que tienden a ser reproducidas en el ámbito institucional, galerístico, museístico o académico. El proceso de trabajo se puede resumir en

---

<sup>98</sup> DE DIEGO, Estrella. Aprender a ser comisario [en línea]. Blogs cultura EL PAÍS. 25-6-2012. [Consultado 2-2-2014]. Disponible en: <https://twitter.com/masdearte/status/291585007351386112>

---

estas fases: tener la idea, investigarla, vender la idea, ajustarse al espacio y al presupuesto. Este capítulo se va a centrar en la fase de trabajar en el espacio. En la relación que existe entre el comisario, el artista y el espacio expositivo.

Según mi opinión, las muestras de artistas como Federico Herrero, Tadhasi Kawanamata o Miren Doiz hacen evidente los beneficios que el espacio aporta a las obras por el hecho de estar situadas en los lugares más insospechados. Es necesario que el comisario posea una sensibilidad espacial para poder transmitir al público un mensaje contundente, potenciando las cualidades de la obra que se presenta ante el espectador. Parte de la magia del discurso de estos artistas, reside en el tipo de lugares que escogen para situar sus intervenciones.

Estrella de Diego otorga mucha importancia al montaje:

*“Es cierto que una parte esencial en toda exposición es el montaje. De hecho, una excelente selección de obras puede acabar en desastre si quien está al mando de la organización espacial es poco sutil. O todo lo contrario, una colección de obras consideradas incluso menores por el discurso al uso puede terminar por adquirir el valor que les corresponde gracias a un montaje inteligente.”<sup>99</sup>*

La figura del comisario posee mucho poder en el arte contemporáneo y, en ocasiones, es capaz de encumbrar la obra de un artista por colocarla aquí o allá, al lado de éste o de aquel. Considero que existe un claro paralelismo entre ubicar una pieza en una galería de arte y realizar una composición en un lienzo en blanco. La única diferencia está en la bidimensionalidad o en la tridimensionalidad del soporte. En ambos casos existen ciertos factores que influyen a la hora de establecer el punto de atención en un lado u otro, relegando a un segundo plano una zona *a priori* con menos interés. En lo referente a la *psicología de la forma y de la composición* es importante conocer las leyes que

---

<sup>99</sup> DE DIEGO, Estrella. *Aprender a ser comisario*. Blogs cultura EL PAÍS. 18-6-2012. [Consultado 2-2-2014]. No disponible.

---

guían la percepción de las cosas antes de trabajar en el espacio. Existe cierta inercia tanto al realizar una composición en un lienzo, como al comisariar un espacio expositivo. El hecho de reconocer la poética de la *perspectiva olvidada* es una manera de luchar contra esta inercia y de alejarse de la mirada estereotipada. Al reflexionar sobre la traducción inglesa de la palabra comisario: *curator* o *curador*. La comisaria independiente Rosa Martínez afirma:

*“La palabra curador tiene esa connotación de cura, de sanar y efectivamente, el comisario es como un psicoanalista o un editor que elabora una sintaxis para que se comprenda mejor el discurso del artista”*<sup>100</sup>

Para que el discurso del artista se entienda es necesario que el espectador le preste una atención activa. Un comisariado que causa sorpresa provoca que el espectador se pare a pensar. Más aún si este impacto es producido por una sensación visual placentera. Creo que trabajar en el espacio expositivo con la intención de beneficiarse de la poética de los espacios olvidados tiene algo de incierto ya que este tipo de poética espacial no se puede medir de una manera exacta. De todas formas en el arte contemporáneo nada está acotado del todo porque el concepto que subyace del discurso de una artista es un ente abstracto. José Luis Brea (1957-2010), profesor de Estética y Teoría del arte contemporáneo de la UCLM afirma:

*“Por definición, quien trabaja en un medio de publicidad investiga certezas, convicciones; quien realiza una tarea curatorial sería investiga lo contrario: insuficiencias, incertidumbres”*.<sup>101</sup>

En las imágenes siguientes se muestra un ejemplo de una exposición en la galería Juana de Aizpuru en donde los lugares arquitectónicamente secundarios se convierten en puntos de máximo interés.

---

<sup>100</sup> MARTINEZ, Rosa. Comisarios. *Todas las caras del “curator”*. El Cultural 22/01/2004 [en línea][consultado el 20 de Febrero 2015]. Disponible en: <http://www.elcultural.es/revista/arte/Comisarios-Todas-las-caras-del-curator/8689>

<sup>101</sup> BREA, Jose Luis. Citado por Rosa Martínez. *Ibidem*.



sala vacia



A



B



**Albert Oehlen y Joseph Kosuth.** Galería Juana de Aizpuru, Madrid 2011. La opción A es una simulación que he realizado modificando en photoshop la imagen real B.

He creado este tipo de esquema visual para analizar la diferencia entre un comisariado convencional y un comisariado que coloca las piezas en las *perspectivas olvidadas* de la sala. Existen dos tipos de equilibrio en una composición: el equilibrio simétrico y el equilibrio asimétrico. Al colocar los cuadros en esta sala se establece un equilibrio asimétrico o un desequilibrio,

---

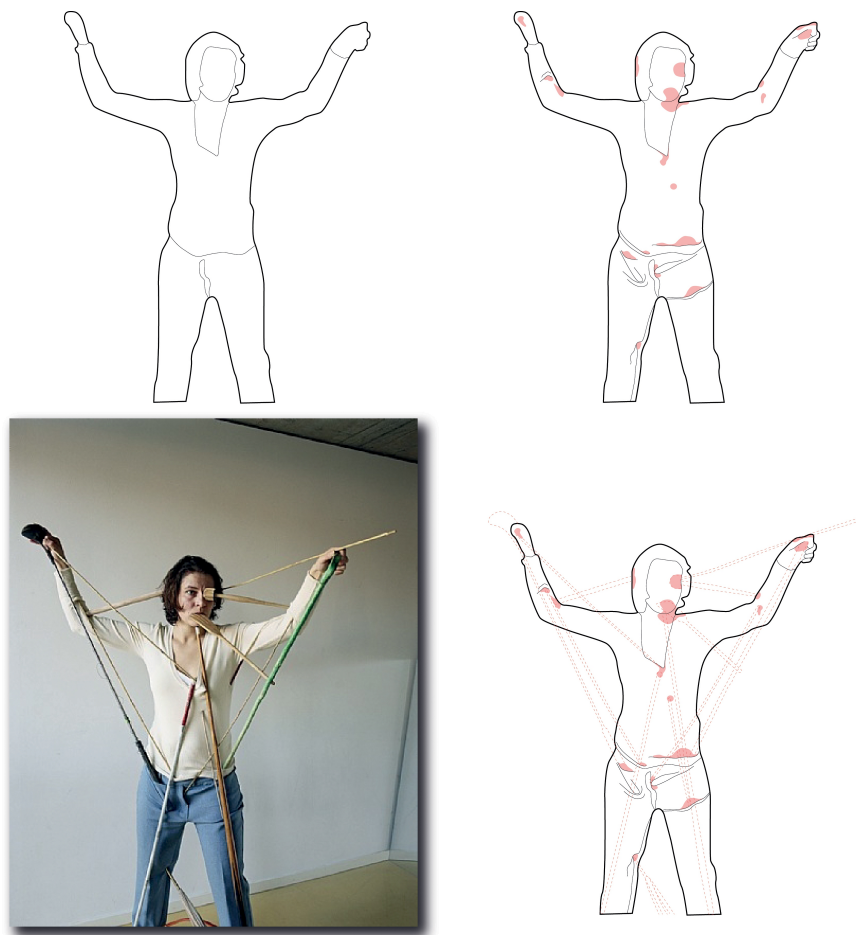
dependiendo del punto de vista del espectador. La composición convencional se muestra muchas veces demasiado previsible anulando el efecto de sorpresa en el espectador. La opción A responde aun tipo de composición convencional. En cambio la opción B es arriesgada y aporta un cambio radical del espacio modificándolo de una manera sutil. El ángulo formado por la contraventana interior y la pared esta realizando una función para la que no se creó inicialmente y esto causa un efecto sorpresa en el espectador. Al mismo tiempo hay una ruptura del equilibrio compositivo. Finalmente, se puede afirmar, que las piezas adquieren un mayor valor visual debido al lugar en el que han sido colocadas. Rosa Olivares afirma que el comisario es un intermediario entre el artista y su obra. Conecta con su sensibilidad y ayuda a que el artista crezca.

Es posible concluir este capítulo afirmando que según el tipo de pieza, el tipo de espacio donde se vaya a situar y el tipo de discurso artístico, ser conscientes de los beneficios de *la perspectiva olvidada en el comisariado* puede beneficiar notablemente el resultado final de una exposición. Ya que habitar este tipo de lugares con algunas obras produce un efecto sorpresa, un extrañamiento de la mirada que capta la atención del espectador. No todos los lenguajes se benefician de la idea de *perspectiva olvidada* en el comisariado. Por esta razón se escogen varios tipos de artistas y se analizan las obras más representativas con respecto a esta idea en el capítulo ocho.

---

## 8.5. LA PERSPECTIVA OLVIDADA EN EL CUERPO HUMANO.

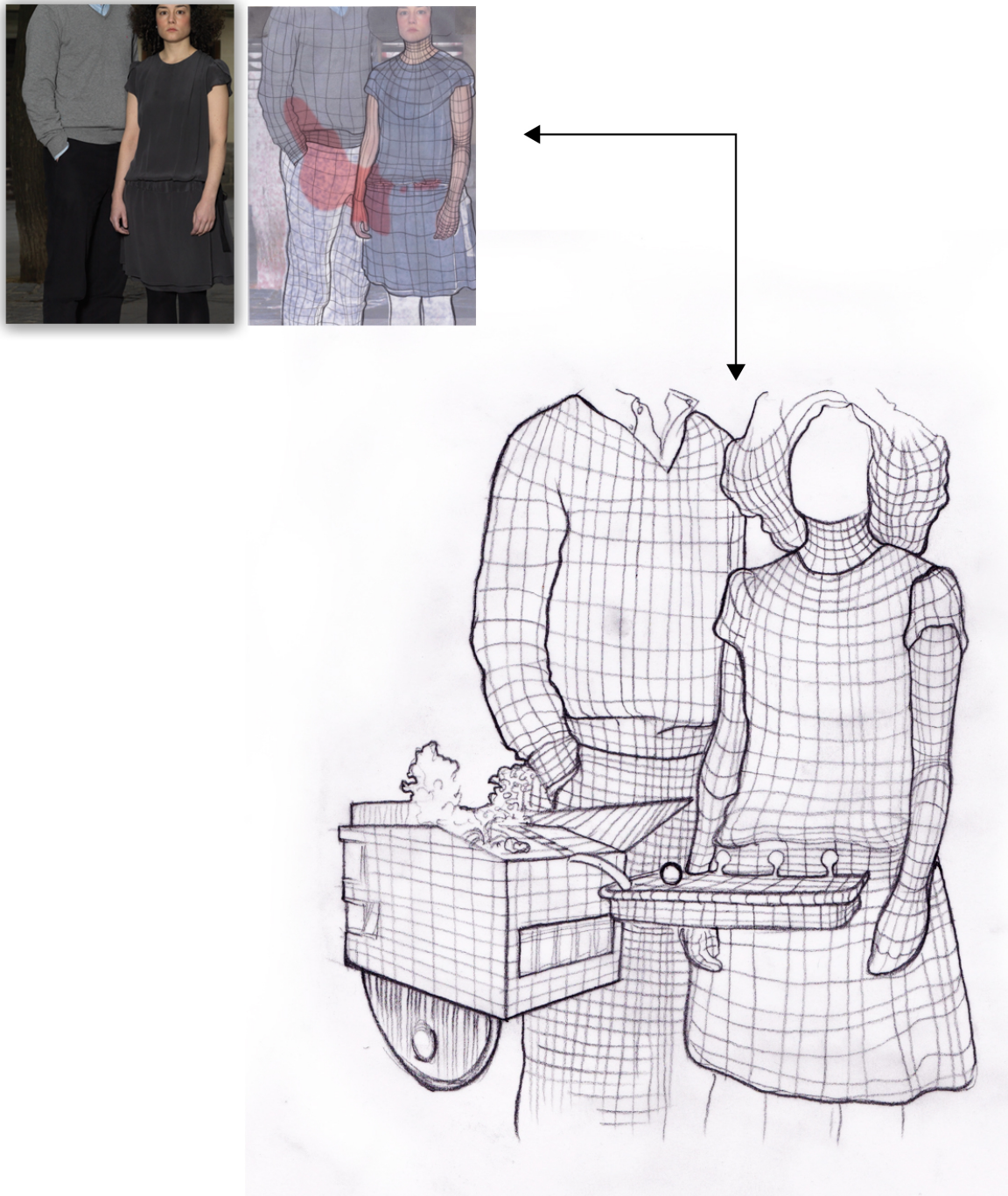
A lo largo de la historia del arte se han relacionado en numerosas ocasiones el cuerpo humano y la arquitectura. En la mayoría de ocasiones la arquitectura y el cuerpo se han fundido en uno. Sin embargo, en este capítulo los dos elementos no llegan a fusionarse. El cuerpo humano se interpreta como una estructura arquitectónica en donde también aparecen lugares menos valorados a priori. Tras localizar estos espacios intervengo en ellos con mi propio lenguaje. Al mismo tiempo se analizan otros artistas que han trabajado en proyectos paralelos.



**Erwin Wurm**, *Esculturas de un minuto*. Los dibujos esquemáticos vectoriales son una versión que he realizado a partir de la fotografía de este artista. Las manchas rosadas representan los lugares olvidados en el cuerpo humano en una posición concreta no-natural. Estos espacios son habitados por varios objetos cotidianos creando líneas de tensión visual.

---

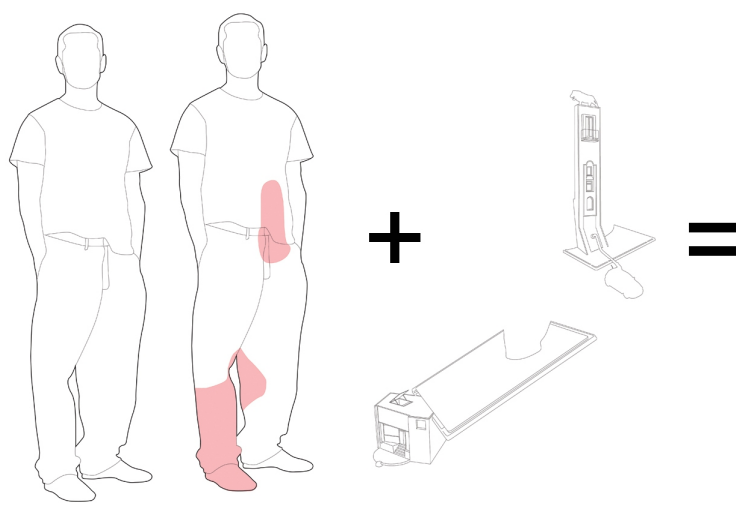
A partir del ejemplo de este artista, comienza mi interpretación personal de la *perspectiva olvidada* en el cuerpo humano. Se dividen las formas con polígonos de cuatro lados con la intención de representar el cuerpo como una arquitectura o terreno edificable.



**Raul Ursua.** *Body building*, 2008.

---

Las reflexiones de este capítulo han derivado en dos proyectos prácticos: *Body Building* + *Boomerang effect stories*. En ambos las estructuras arquitectónicas ocupan lugares insospechados del cuerpo humano estableciéndose así una relación entre el cuerpo y la arquitectura a través del proceso perceptivo. Estas dos series se han realizado gracias a la beca MUSAC de creación artística 2007-2008 tutelada por Rafael Doctor Roncero y a dos becas del Gobierno de Navarra 2008-2011 tuteladas por Tania Pardo también a través del MUSAC.



Raul Ursua. *Body building*, 2008.

De la misma manera que el artista Tadashi Kawanamata interviene en los lugares insospechados de algunos edificios, en estas imágenes se va a interpretar el cuerpo humano a una escala diferente, tratándolo de manera equivalente a uno de esos edificios o terrenos edificables y teniendo como punto de partida constructivo las zonas secundarias. Aquello que va a emerger de los retratados en estas zonas marcadas en rosa son estructuras diseñadas para representar su personalidad. Son el resultado de un test psicoarquitectónico donde se refleja su selección perceptiva del espacio y donde se describen a ellos mismos. En muchas de estas construcciones se tiene como referencia las construcciones de la infancia, las maquetas y la idea de “escondite”.



---

La diferencia de escala y la idea de miniatura se tienen en cuenta al realizar el diseño. Se interpretan los espacios desde el punto de vista de un insecto. Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio* dedica un capítulo a la miniatura haciendo referencia al cuento de *Pulgarcito*:

*“La pequeñez no es ridícula, sino maravillosa; lo que da interés al cuento, son las cosas extraordinarias que Pulgarcito realiza gracias a su pequeñez.”*<sup>102</sup>

Charles Nodier (1780-1844), para hablar psicológicamente de la entrada en la casa miniatura hace referencia a las casas de cartón de los juegos infantiles. Opina que las miniaturas de la imaginación nos devuelven a la infancia y a la realidad del juguete. Para él, la imaginación miniaturizante es una imaginación natural que aparece continuamente en la mente de los soñadores innatos. Bachelard cita en su libro una frase de Schopenhaur que hace referencia a este tema:

*“El mundo es mi imaginación”.*<sup>103</sup>



**Raul Ursua.** *Body building*, 2008. Detalles de las casas-miniatura construídas en los retratados.

Partiendo de esta afirmación añade que una persona posee el mundo tanto más, cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo. En la miniatura los valores se condensan y se enriquecen y hay que rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño.

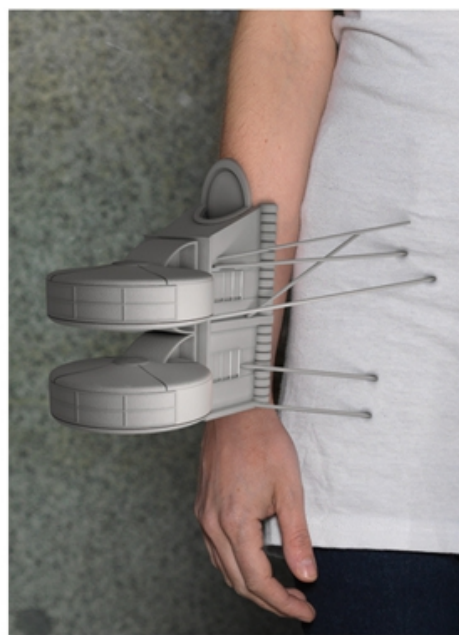
---

<sup>102</sup> BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcín. México: Ed. Fonoo de cultura económica, 1975. p. 201.

<sup>103</sup> BACHELARD, Gaston. *Ibidem*, p. 186.

---

Los espacios y recovecos del cuerpo son habitados de un modo poco convencional ya que son interpretados de otra manera por la mayoría de los espectadores. Las personas no analizan el cuerpo desde un punto de vista arquitectónico formal. Por lo tanto, aquellos lugares olvidados en la complejidad humana se convierten en lugares doblemente olvidados: desde un punto de vista espacial y desde un punto de vista perceptivo. A continuación, se muestran dos imágenes en donde existe un paralelismo a la hora de intervenir en el espacio. En la imagen de la derecha se construye una especie de maqueta en 3d situada en la parte inferior del brazo derecho de la retratada de la misma manera que el artista Tadashi Kawanamata interviene con materiales pobres sobre lugares poco convencionales en un edificio parisino del siglo XVIII.



De izquierda a derecha: **Tadashi Kawanamata**. Paris, 2008. **Raul Ursua**. *Body building*, 2008.

La arquitectura se entiende como una prolongación de las emociones internas de cada persona, y adquiere una función metafórica con la intención de enriquecer la visión que se da del retratado. En este caso los seres poseen atributos y son ellos los que van a generar sus frases, sus adjetivaciones, sus posturas y en

---

general los que van a dar sentido a su existencia más allá de su persona. Partiendo del retrato neutro, mi trabajo busca la contraposición de esta forma de entender el retrato, ampliando su significación y tratando de aunar la visión “*universalista*” con otra individual y compleja capaz de convertir el retrato en una escena llena de recovecos y estructuras preparadas para generar en el que la contempla una lectura dual, produciendo cierta narración. Las construcciones que emergen o se acoplan al retratado cuentan una historia personal del mismo.



Raul Ursua. *Body Building*, 2008.

En el siguiente proyecto se eligen seis personas con la intención de elaborar un total de seis retratos de gran formato (200x135cm). Cinco de ellos son retratos individuales y uno de ellos es un retrato en pareja. El proyecto consta de cuatro fases. La primera es un test psicoarquitectónico individualizado. En la segunda fase se diseñan los edificios-maqueta basándose en la experiencia personal con el retratado y en las respuestas al test. Anteriormente se ha profundizado en los diseños y objetos que transmiten emociones. El objetivo es reflejar con estructuras arquitectónicas la personalidad del retratado. Estas construcciones irán variando con el tiempo paralelamente a las vivencias de sus protagonistas. Para realizar estos diseños se realizan bocetos que posteriormente se modelan con el programa 3d Studio Max.



Raul Ursua. Bocetos / cuaderno de investigación.

En la tercera fase, se realizan las fotografías teniendo como referencia el concepto de “retrato neutro”. La exposición titulada “SUJETO”, que tuvo lugar en el año 2005 en el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León), profundizó sobre esta manera de contemplar al otro. Rafael Doctor Roncero habla en un texto del libro que se editó con motivo de la exposición, sobre la vigencia del retrato en la cultura contemporánea. Concretamente se centra en la importancia del “retrato neutro” como posible subgénero:

*“A través de la mirada serena, desnuda, directa, el retratado adopta una actitud genérica: están aislados, solos, contemplados en su honestidad más absoluta, detenidos ante la mirada del que los contempla e interpreta. No hacen nada, únicamente intentan SER”<sup>104</sup>*

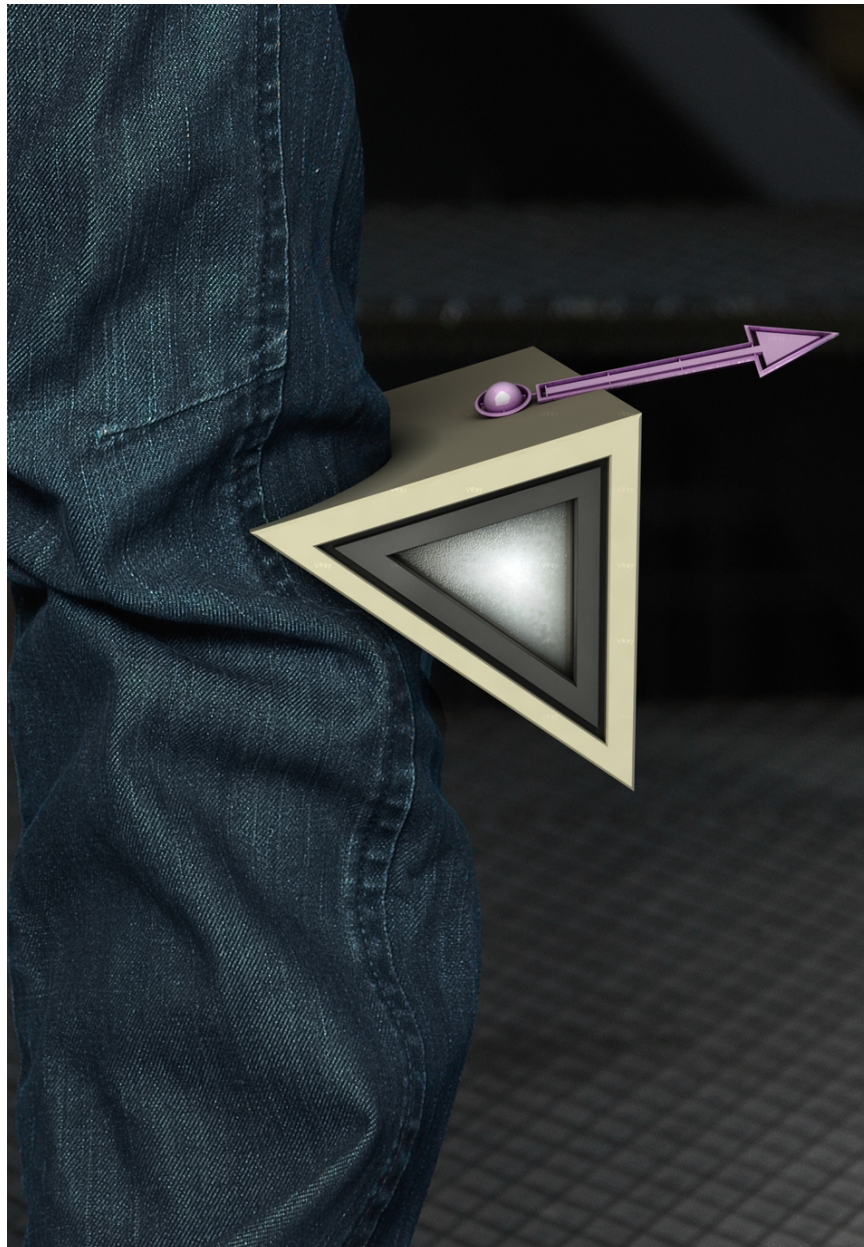
En la cuarta fase, se une el retrato y las estructuras arquitectónicas. En esta

<sup>104</sup> DOCTOR, Rafael. *Sujeto*. Barcelona: Ed. Actar, 2005. p. 9.



---

fase se colocan los objetos diseñados como reflejo de la selección perceptiva del espectador y, por lo tanto, de su personalidad. En el momento de colocarlos se tiene en cuenta la idea de *perspectiva olvidada* en el cuerpo humano, considerando que en este tipo de imágenes el punto de máximo interés para el espectador esta en el rostro. El retratado mira a la cámara directamente.



Raul Ursua. *Body Building*, 2008.



---

## FASE PRÁCTICA. PROYECTO *BODY-BUILDING*

Test psico-arquitectónico 1: Miren Hernández Martínez, Pamplona 1980.



Al analizar las zonas secundarias en este tipo de retrato neutro se tiene en cuenta que el retratado mira directamente a la cámara. Por lo tanto el rostro es el punto de máximo interés.

---

## Preguntas:

### 1) Elige varios edificios con los que te identifiques.



1 y 5: Porque al estar elevadas parecen cabañas en árboles y me encantan las cabañas secretas en árboles.

3: Porque tiene tejado a dos aguas como mi casa y escaleras y me gusta que tenga un espacio abierto y que tenga cajones para guardar cosas aunque sea sin un orden predeterminado.

4: Porque me encantan las ventanas Velux y se ve el cielo muy bien... y me gusta el blanco.

11: Porque me gustan los espacios con pocas cosas (aunque a veces me gustan con muchas) y me ha gustado la lámpara y la chimenea.

13: Me encanta el gorro y yo me siento muy niña también, me parece muy importante no perder algunas de las cosas que espontáneamente nos gustaban de pequeños porque ahora podemos seguir disfrutando de ellas, yo trato de acordarme muchas veces de cosas que hacía de pequeña y de gestos y aunque queda raro, te sientes bien haciéndolos.

14: Me gustan las escaleras y las puertas correderas y el árbol que se ve.

---

31: Me gustan las contraventanas que tiene como las que tenía yo en París y de casa antigua y me gustan mucho las plantas y los balcones de forjado y los techos altos.

## 2) Describe tu personalidad brevemente.

Es difícil explicar a alguien que te conoce tan bien cómo eres, precisamente porque puede que cosas que doy por hechas que forman parte de mi personalidad tú no las veas o, al revés, que creas que en la descripción me he dejado otras cosas básicas.

Me gustan mucho mirar las cosas estéticamente bonitas, me encanta la luz, siempre voy buscando el cielo, me encanta buscar el cielo desde el interior de las casas, y me “flipa” encontrar la luna en las ciudades o conduciendo. En las calles intento, cuando no hay tráfico ir por la carretera en lugar de por las aceras para poder ver mejor el cielo y ver los edificios. Aunque eso lo hago sólo en las calles con casas bonitas, me encanta mirar las ventanas de las casas, sobre todo de noche cuando hay luces encendidas y se ve parte de cómo son por dentro. Me encantan las casas, por eso no me compro una, tendría que dejar de pensar en cómo me gustaría que fuera...

Soy muy desordenada, muy nerviosa cuando en realidad me encanta la tranquilidad. Me encanta bailar, mejor dicho, yo creo que me encanta la música y más que moverme al ritmo de la música, bailar es una manera de expresar lo contenta que estoy escuchando la música que me gusta, por eso no bailo con orden. Odio la música que no me gusta. Y odio bailarla. Odio los bailes de pasos y los bailes en parejas o grupos. Pero me río mucho en aeróbic. También creo que no se me dan bien y en parte no me gustan por eso... Soy muy exigente conmigo misma, no me gusta nada que no me salgan las cosas bien y siempre intento ser buena en lo que hago.

Soy muy indecisa y eso me hace sufrir mucho porque pienso mucho las cosas y les doy muchas vueltas pero sin buscar siempre un resultado de lo que estoy

---

pensando sino simplemente por darle vueltas, lo cual hace que pueda machacar un tema hasta el infinito y no haber sacado nada en claro de ello. Sin embargo, y aunque parezca incongruente, soy muy impaciente. No soporto la incertidumbre de las situaciones que no controlo y por ejemplo cuando me enfado con alguien no soporto no arreglarlo pronto.

Soy muy inconformista y bastante inquieta y siempre estoy pensando en cosas diferentes a las que estoy haciendo. Me encanta soñar, pero no me refiero a de manera consciente (que también sueño bastante) sino cuando duermo. Me acuerdo mucho de lo que sueño y aunque no suelen ser cosas muy interesantes (sueño cosas bastante reales), me encanta acordarme de los sueños. Cuando tengo un problema o algo me preocupa, sin embargo, sueño siempre con eso y esa es la parte que no me gusta de acordarme de los sueños, pero puedo medir muy bien mi estado de tranquilidad según lo que he soñado, y cuando sueño con tonterías me encanta, me levanto feliz. Me gusta mucho hacer preguntas. Y por supuesto me encanta el mar, y bañarme.

### 3) Elige una o varias canciones con las que te identifiques.

**Canción de Death cab for cutie: "Soul Meets Body"**

*I want to live where soul meets body  
And let the sun wrap its arms around me  
And bathe my skin in water cool and cleansing  
And feel, feel what its like to be new*

*Cause in my head there's a greyhound station  
Where I send my thoughts to far off destinations  
So they may have a chance of finding a place  
where they're far more suited than here*

*And I cannot guess what we'll discover  
When we turn the dirt with our palms cupped like shovels  
But I know our filthy hands can wash one another's  
And not one speck will remain*

---

*And I do believe it's true  
That there are roads left in both of our shoes  
But if the silence takes you  
Then I hope it takes me too  
So brown eyes I hold you near  
Cause you're the only song I want to hear  
A melody softly soaring through my atmosphere*

**Canción de Los Planetas: "Un buen día".**

*Me he despertado casi a las diez  
y me he quedado en la cama*

*más de tres cuartos de hora  
y ha merecido la pena  
ha entrado el sol por la ventana  
y han brillado en el aire  
algunas motas de polvo  
he salido a la ventana  
y hacía una estupenda mañana.*

*He bajado al bar para desayunar  
y he leído en el marca  
que se ha lesionado el niño  
y no me he acordado de ti  
hasta pasado un buen rato.*

*Luego han venido estos por aquí  
y nos hemos bajado  
a tomarnos unas cañas  
y me he reído con ellos.*

*He estado durmiendo hasta las seis  
y después he leído  
unos tebeos de spiderman  
que casi no recordaba  
y he salido de la cama  
he puesto la tele y había un partido  
y Mendieta ha marcado un gol  
realmente increíble  
y me he puesto triste*



---

*el momento justo antes de irme.*

*Había quedado de nuevo a las diez  
y he bajado en la moto  
hacia los bares de siempre  
donde quedaba contigo  
y no hacía nada de frío...*

#### 4) Elige textos en los que te veas reflejada de alguna manera.

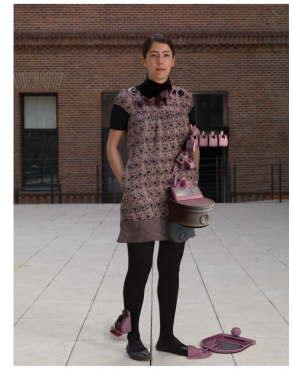
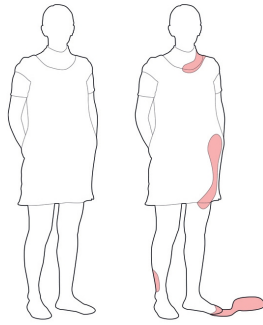
*-Cuentos de Haruki Murakami: Ésta es una cita de la novela que más me ha gustado de él “Crónica del pájaro que da cuerda al mundo”:*

*“¿Por qué me gustan las medusas? No lo sé. Las encuentro bonitas. Antes, mientras las miraba, he pensado una cosa. Escucha, lo que nosotros vemos es sólo una pequeña parte del mundo. Damos por hecho que esto es el mundo, pero no es del todo cierto. El verdadero mundo está en un lugar más oscuro, más profundo, y en su mayor parte lo ocupan criaturas como las medusas. Eso nosotros lo olvidamos. ¿No te parece? Dos terceras partes del planeta son océanos y lo que nosotros podemos ver con nuestros ojos no pasa de ser la superficie del mar, la piel. De lo que verdaderamente hay debajo no sabemos nada.”<sup>105</sup>*

Las imágenes que se muestran a continuación ilustran el proceso constructivo de las estructuras arquitectónicas que reflejan la personalidad del retratado. Estas estructuras con aspecto de maqueta habitan los lugares insospechados del cuerpo humano y están indicadas con manchas rosadas en un dibujo esquemático vectorial.

---

<sup>105</sup> MURAKAMI, Haruki. *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Barcelona: Ed. Tusquets, 2007. p.21.

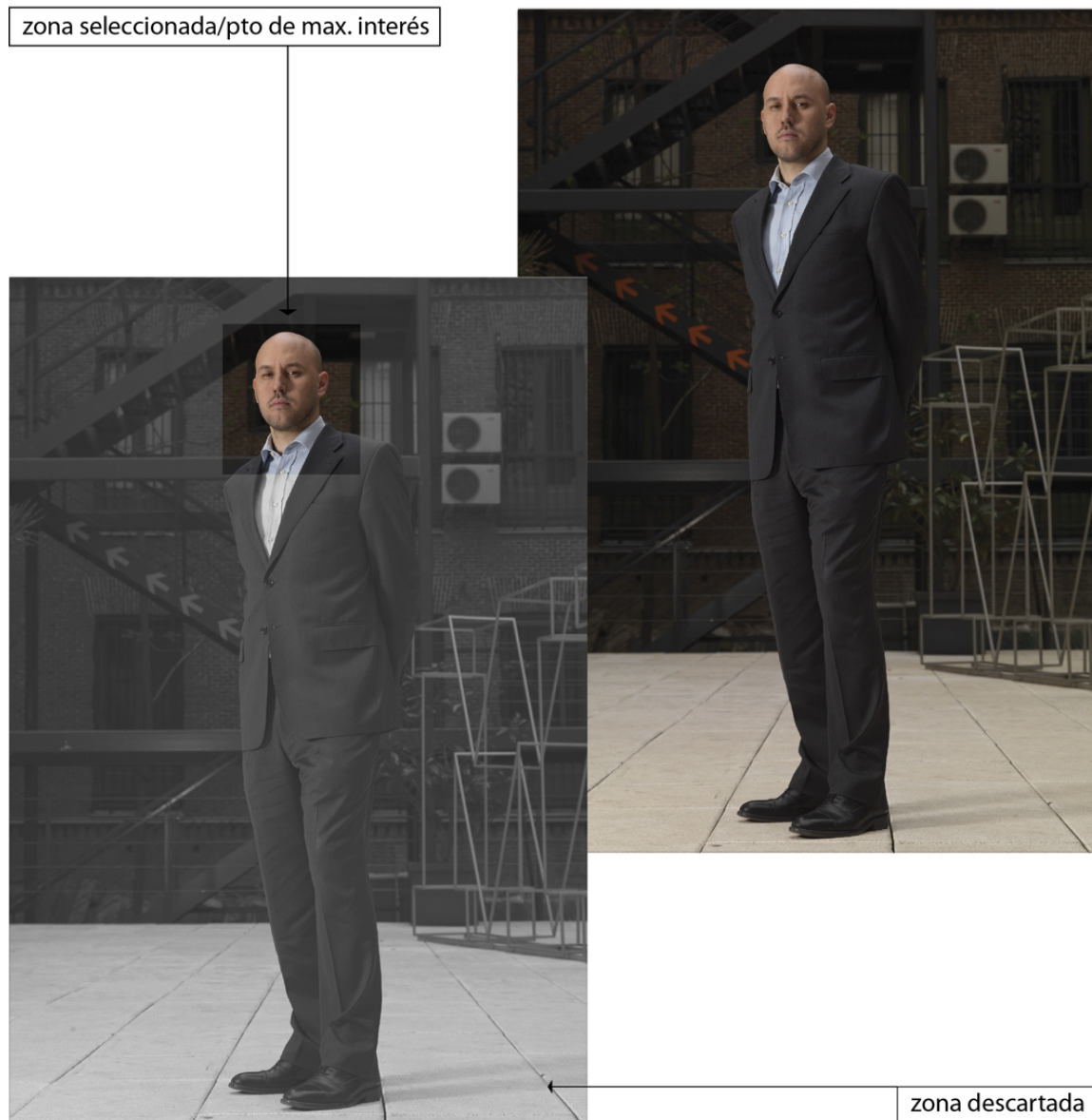


**Raul Ursua.** *Body-building*, 2008.



---

Test psico-arquitectónico 2: manuel moreno bellosillo, madrid, 1973.



Al analizar las zonas secundarias en este tipo de retrato neutro se tiene en cuenta que el retratado mira directamente a la cámara. Por lo tanto el rostro es el punto de máximo interés.



---

## Preguntas:

### 1) Descríbete a ti mismo.

Cuarto hijo de Javier Isidoro Moreno de Torres y María Dolores Bellosillo Amunategui. Generoso, valiente, huraño, leal, celoso, mezquino, vengativo, tímido, violento, lascivo, orgulloso, alegre... todas esas cosas he sido y algunas más. Aparte, trato de no pensar en mí demasiado seriamente y tomarme la vida con sentido del humor, de este modo evito caer en el sentimiento trágico de la vida, en la vanidad, en la petulancia, en la soberbia... aunque esos sentimientos tampoco han faltado en mí. Soy totalmente inofensivo si no se me molesta. Ninguna ambición desmedida domina mi espíritu, ni mi corazón alberga ninguna causa por la que sacrificarme, no profeso ninguna religión ni, más allá de unos principios básicos, poseo un ideario político... No encuentro sentido a la vida, ni pierdo ya mucho tiempo en buscarlo, trato de disfrutar de lo que me ofrece, sin preguntar; si la vida me lo da, tanto me basta. Amar, comer y beber son tres de mis verbos preferidos y podría pasarme el día conjugándolos. Con esas pretensiones no desmerezco ser feliz. Sin embargo, lo que más tiempo me ha ocupado en mi vida es leer (otro de mis verbos favoritos). El mundo causa en mí una curiosidad insaciable, satisfacer ese interés es otro de mis motores. Como el universo es inabarcable estimo que la vida nunca me aburrirá.

### 2) Añade textos con los que te identifiques:

Cuando era más joven me solía identificar con personajes de novela, canciones, poemas... pero hace tiempo que eso no me ocurre. La última vez que me sucedió fue con el poeta portugués Fernando Pessoa, fundamentalmente con su heterónimo Álvaro Campos. Cuando lo leí por primera vez con veintiuno o veintidós años sentí, me avergüenza confesarlo, que al menos había existido alguien como yo, aunque ya estuviera muerto. Esa reflexión, producto de un momento de mi vida un tanto exaltado, no ha desaparecido del todo con los años y cuando leo los poemas de Álvaro Campos siento la tentación de ser en verdad



---

Álvaro Campos. Sin embargo, si no puedo ser genial como Fernando Pessoa no trato de emularlo siendo desdichado como lo fue él.

He elegido este poema de Álvaro Campos titulado *Tabaquería*:

*No soy nada.*

*Nunca seré nada.*

*No puedo querer ser nada.*

*Aparte de eso, tengo en mí todos los sueños del mundo.*

*Ventanas de mi cuarto,*

*De mi cuarto de uno de los millones del mundo que nadie sabe cuál es*

*(Y si supieran cuál es, ¿qué sabrían?)*

*Das al misterio de una calle cruzada constantemente por gente,*

*A una calle inaccesible a todos los pensamientos,*

*Real; imposiblemente real, cierta, desconocidamente cierta,*

*Con el misterio de las cosas por debajo de las piedras y de los seres,*

*Con la muerte poniendo humedad en las paredes y canas en los hombres.*

*Con el destino conduciendo la carroza de todo por el camino de nada.*

*Estoy ahora vencido, como si supiera la verdad.*

*Estoy ahora lúcido, como si estuviera para morirme,*

*Y no tuviera más hermandad con las cosas*

*Sino una despedida, como si se volviera esta casa y este lado de la calle.*

*La hilera de vagones de un tren, y una partida pitada*

*Desde adentro de mi cabeza,*

*Y una sacudida de mis nervios y un crujir de huesos en la ida.*

*Estoy ahora perplejo como quien pensó y halló y olvidó.*

*Estoy ahora dividido entre la lealtad que debo*

*A la tabaquería del otro lado de la calle, como cosa real por fuera,*

*Y a la sensación de que todo es sueño, como cosa real por dentro.*

*Fallé en todo.*

*Como no hice ningún propósito, tal vez todo fuera nada.*

*El aprendizaje que me dieron*

*Lo tiré por la puerta trasera de mi casa.*

*Fui hasta el campo con grandes propósitos.*

*Pero allá encontré sólo hierbas y árboles,*

*Y cuando había gente era igual a la otra.*

*Salgo de la ventana, me siento en una silla. ¿En qué he de pensar?*

---

*¿Qué sé yo de lo que seré, yo que no sé lo que soy?  
¿Ser lo que pienso? ¡Pero pienso ser tantas cosas!  
¡Y hay tantos que piensan ser la misma cosa que no puede haber tantos!  
¿Genio? En este momento  
Cien mil cerebros se conciben en sueños genios como yo,  
Y la historia no marcará, ¿quién sabe?, ninguno,  
Ni habrá sino estiércol de tantas conquistas futuras.  
No, no creo en mí.  
¡En todos los manicomios hay locos con tantas certezas!  
Yo, que no tengo ninguna certeza, ¿soy más cierto o menos cierto?*

*No, ni en mí...  
¿En cuántas buhardillas y no-buardillas del mundo  
No están en esta hora genios-para-sí-mismos soñando?  
¿Cuántas aspiraciones altas y nobles y lúcidas-  
Sí, verdaderamente altas y nobles y lúcidas-,  
Y quién sabe si realizables,  
Nunca verán la luz del sol real ni hallarán oídos de gente?  
El mundo es para quien nace para conquistarlo  
Y no para quien sueña que puede conquistarlo, aunque tenga razón.*

*He soñado más que lo que Napoleón hizo.  
He apretado al pecho hipotético más humanidades que Cristo,  
Tengo hechas filosofías en secreto que ningún Kant escribió.  
Pero soy, y tal vez seré siempre, el de la buhardilla,  
Aunque no viva en ella;  
Seré siempre el que no nació para eso;  
Seré siempre sólo el que tenía cualidades;  
Seré siempre el que esperó que le abrieran la puerta al pie de una pared sin puerta,  
Y cantó la canción del Infinito en un gallinero,  
Y oyó la voz de Dios en un pozo tapado.  
¿Creer en mí? No, ni en nada.  
Derramé la naturaleza sobre mi cabeza ardiente  
Su sol, su lluvia, el viento que halla el cabello,  
Y el resto que venga si viniera, o tuviera que venir, o no venga.  
Esclavos cardiacos de las estrellas,  
Conquistamos todo el mundo antes de levantarnos de la cama;...*

---

3) ¿Cual es la banda sonora de tu vida en estos momentos? Esta música se escuchará en el proceso de construcción y diseño de los edificios que representan tu personalidad.

Como banda sonora elegiría la canción Waterfall, de los Stone Roses.

4) Elige cinco edificios con los que te identificas.



1º- Una mole con ventanas estrechas como troneras, pero iluminadas, con un gran vano para la puerta. Me reconozco porque es sólido y tiene muchas ventanas para mirar, pero estrechas para que nadie mire. Las ventanas están todas iluminadas como si dentro el edificio estuviera diáfano y en el centro hubiera un gran sol acogedor. El vano es como un refugio, una invitación para traspasar el umbral de la puerta a quien quiera entrar.

2º- Me gusta la soledad del edificio y ese gran ventanal que se abre como un ojo oteando por encima de la superficie. No muy alto, pero solo y siempre observando.

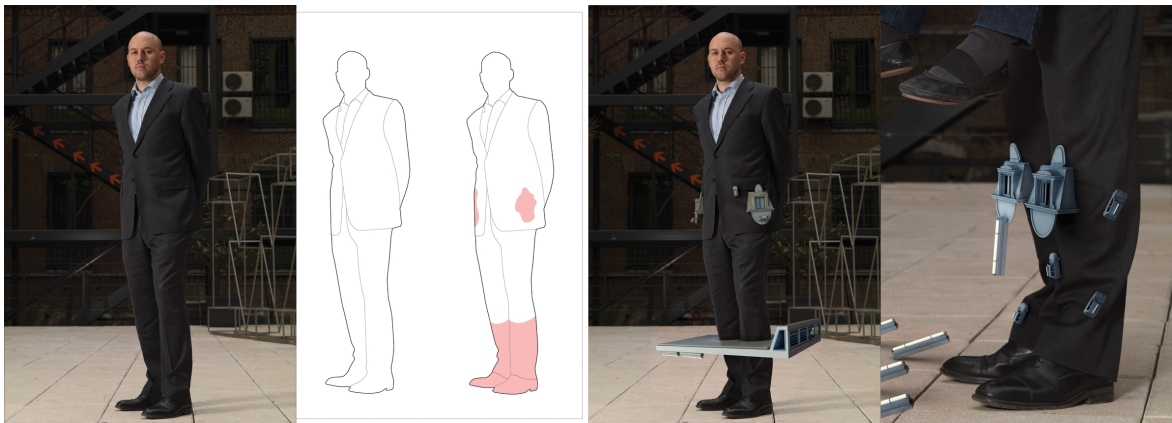
---

3º- El diseño es como una duna, un puño o una ola avanzando lenta pero inexorablemente hacia delante.

4º- Página 2ª, esquina derecha arriba. Es un edificio clásico, ordenado, lineal, sencillo elegante... como yo.

5º- Página 1ª, lado derecho, dibujo segundo empezando por abajo (parece que es otra perspectiva del que elegí como nº 2). Cubos superpuestos, geométrico y un pelín cuadrículado... como yo.

No sé si tendrá alguna relevancia, pero todos los edificios que he elegido son completos y aparece el cielo.



Raul Ursua. *Body-building*, 2009.

Imágenes que ilustran el proceso constructivo de estructuras arquitectónicas que reflejan la personalidad del retratado. Estas construcciones con aspecto de maqueta habitan los lugares insospechados del cuerpo humano y están indicadas con manchas rosadas en un dibujo esquemático vectorial.







---

### Test psico-arquitectónico 3: Aitor Hurtado Zabal, Castejón 1976.



Al analizar las zonas secundarias en este tipo de retrato neutro se tiene en cuenta que el retratado mira directamente a la cámara. Por lo tanto el rostro es el punto de máximo interés.

---

## Preguntas:

### 1) Descríbete a ti mismo.

Justo en el momento en el que estoy me resulta difícil describirme. Más que difícil te diré que me resulta bastante poco provechoso. Creo que no es muy útil para uno mismo ni para los demás contar cómo eres. Ni tan siquiera escuchar como los demás creen que eres. Creo más provechoso saber qué te pasa en el preciso momento en el que por ejemplo, escribo esto, o que les pasa a los demás conmigo en los momentos en los que entramos en contacto. Eso es lo realmente auténtico. Cuando pienso en quién soy y lo verbalizo me doy cuenta de que se producen muchos procesos engañosos (idealizaciones, bloqueos...) que falsifican quién eres. Quizá no falsifique la descripción de mi conducta, pero si creo que, al describirme, me limito, y se produce así una especie de identificación con tu autoimagen que luego no te permite comportarte a como idealizadamente te has descrito a ti mismo. Bueno, dicho todo este rollo, te diré que ahora me identifico como una persona que busca tres cosas: La paz, el amor y aprender. Las tres me producen placer. El orden de las tres varía según el momento. Hace dos años me describía como alguien que procura ser justo, amable, presumido, sensible...Y ahora me describo como alguien que está en algo, en una búsqueda,(de no sé muy bien qué), y es menos importante la idea de ser justo, de resultar amable, de gustar a los demás etc. Creo que ahora, cuando pienso en mí, me digo ¿qué me pasa? Más que ¿cómo lo hago? Y eso me esta dando una nueva visión de la vida y sé que mi estructura mental, emocional, está cambiando. Aún así, sé que soy una persona muy mental, que doy muchas vueltas a las diferentes opciones que se me plantean con cualquier problema. Ser tan mental a veces me desconecta emocionalmente. Estoy en ese proceso de no prescindir de mi necesidad de entenderlo todo y a la vez, escuchar y atender a todos los procesos corporales y emocionales que se producen en mis pensamientos. También estoy en el proceso de aprender a amar. Me he dado cuenta de que la mayoría de las personas no sabemos amar y

---

que confundimos muchos procesos con el amor. Uno de los procesos en los que estoy metido es en el de intentar no exigirme ni exigir a los demás. Como buen narcisista que soy me exijo mucho en mi conducta y exijo también a los demás, lo que me produce muchos juicios morales. Intento rebajar esos niveles de exigencia y ya está dando algún fruto.

## 2) *Elige tu banda sonora en estos momentos.*

“El rumbo de tus pasos” de Pasión Vega.

“I’m going to a town” de Rufus Wainwright.

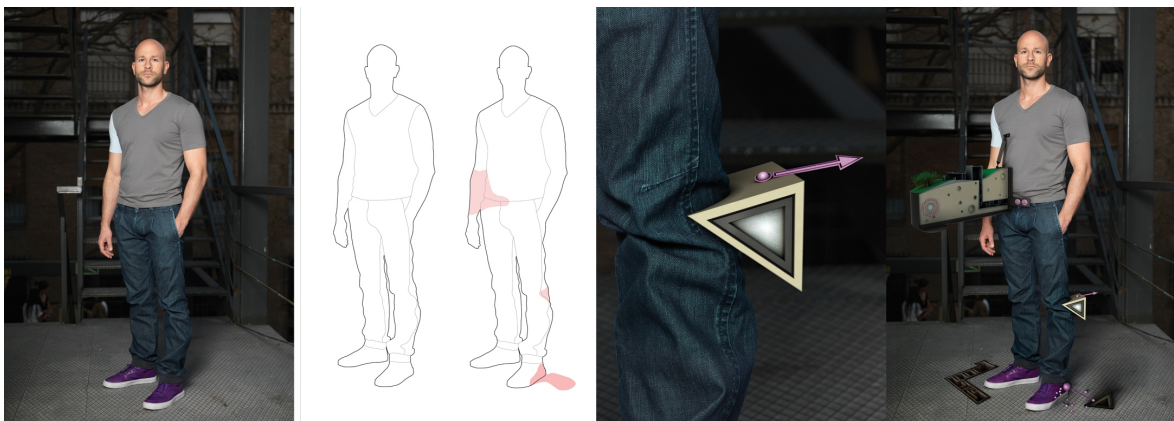
“De cartón piedra” de Serrat.

“Elegía a D. Ramón Sigé” de Miguel Hernandez, cantada por Serrat.

“Sólo pienso en ti” de Victor Manuel.

## 3) *Elige textos con los que te identifiques.*

Me identifico con el libro titulado *El poder del ahora, un camino para la realización espiritual* escrito por Eckhart Tolle.



Raul Ursua. *Body building*, 2009.

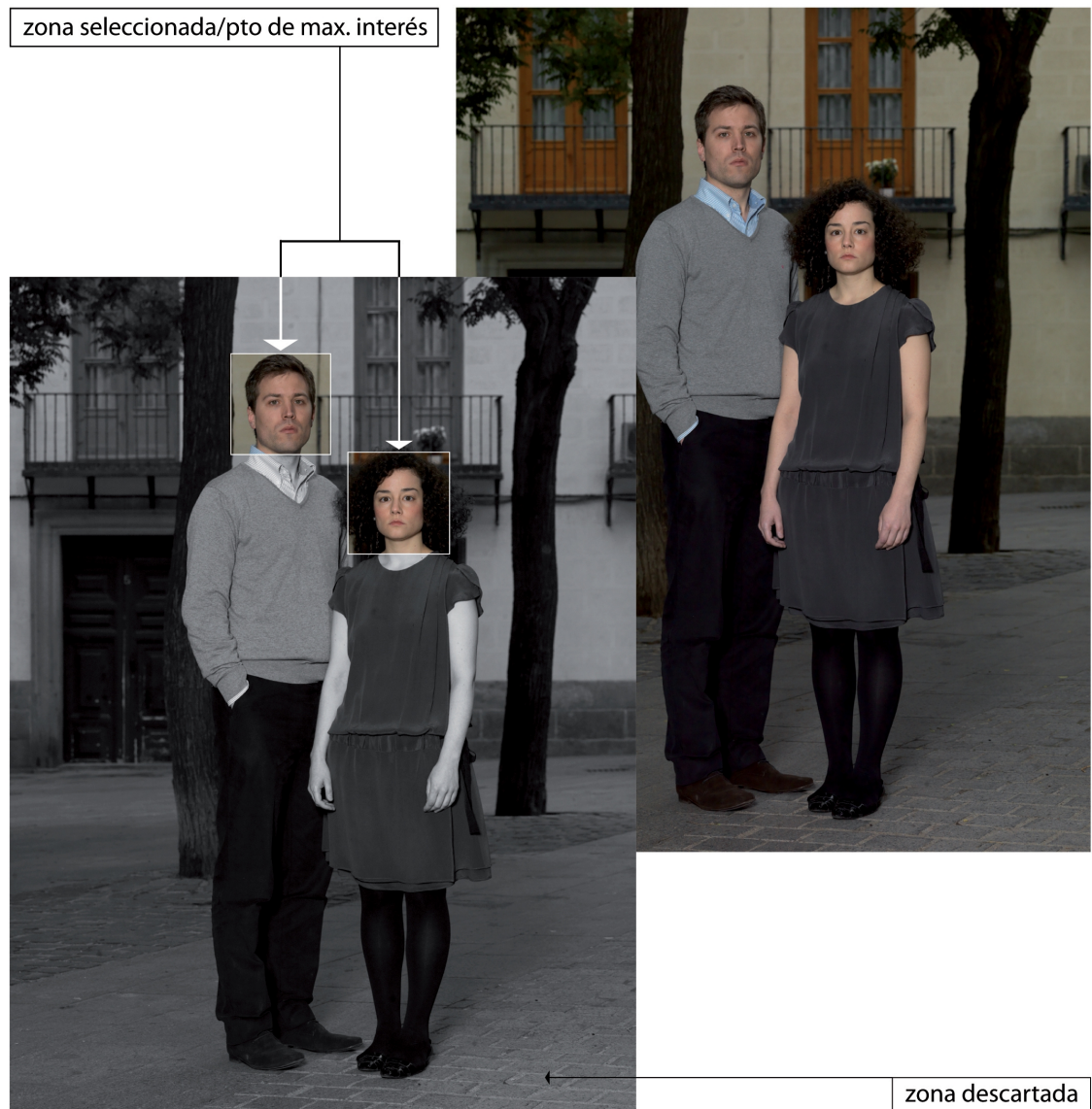
Imágenes que ilustran el proceso constructivo de estructuras arquitectónicas que reflejan la personalidad del retratado. Estas construcciones con aspecto de maqueta habitan los lugares insospechados del cuerpo humano y están indicadas con manchas rosadas en un dibujo esquemático vectorial.





---

Test psico-arquitectónico 4: Jaime y Paula. Pamplona, 1979. La Coruña, 1980.



Al analizar las zonas secundarias en este tipo de retrato neutro se tiene en cuenta que el retratado mira directamente a la cámara. Por lo tanto el rostro es el punto de máximo interés.



---

Preguntas:

Jaime Gállego Perez de Larraya, Pamplona 1979.

1) Descríbele a ti mismo.

No sé hablar de personalidad. Entiendo por personalidad el tipo de persona que uno es. Así que voy a describir el tipo de persona que soy; o al menos, el que creo ser.

Introvertido. Muy introvertido. Mi cabeza no descansa nunca. Siempre da una y otra vuelta a cualquier aspecto más o menos importante. Siempre está encendida, pensando. Pero de ella no salen los pensamientos. Se quedan entre los huesos del cráneo, o entre las paredes del alma. Parte de esos pensamientos son preocupaciones. Me preocupo mucho por las personas a las que quiero. Necesito que estén bien para poder estarlo yo. Necesito poder ayudar para sentirme bien. Lo contrario me consume.

Hasta que no suceden los eventos esperados, no descanso. Hasta que no se cumplen las profecías, hasta que no hago lo que tengo pendiente de hacer, no descanso.

Me gusta dar. Cuando doy me siento feliz. Aunque sean pensamientos. No me gusta, sin embargo, recibir, recibir materialmente; cuando me dan regalos me siento incómodo. Por el contrario, me gusta, me encanta, me da fuerzas para continuar y seguir adelante con mis empresas, el reconocimiento; el reconocimiento al trabajo bien hecho. Me hunde en una profunda tristeza y me incomoda enormemente “fallar”, no hacer o no lograr lo que de mí se espera.

Soy nostálgico. Añoro el pasado. Siempre lo miro como un mundo maravilloso. Es una nostalgia muy alegre. Eso se lo debo a mi familia, y a todos los que forman parte de mi pasado y presente. Mi infancia fue tan feliz. Sólo quiero dar lo mismo que a mí me han dado. Quiero que mi vida siga siendo como fue mi

---

pasado, como yo quiero. Quiero que el pasado siga siendo el presente, y dirija el rumbo del futuro.

Me gusta la rectitud. Me gustan la buena educación, la puntualidad, cumplir las obligaciones. Me gustan los valores que me han inculcado y que he adquirido a lo largo de mi vida. Quiero que esos valores siempre gobiernen mi vida. Me gusta creer en determinados principios. Me gusta ser fiel a mí mismo.

Siempre he tenido mucha confianza en mí mismo y en mis posibilidades. Pero soy muy indeciso. Mucho. Me falta pensar o dar menos importancia a algunas cosas. También soy feliz. Alegre cuando hay que estarlo. Impaciente. Muy impaciente. Perfeccionista, demasiado perfeccionista; eso es peligroso, porque si no consigo la meta por ser ésta demasiado alta, me puedo hundir y no dejo de rumiar el “fracaso”. Pero las metas tienen que ser altas.

Soy un tipo orgulloso de donde vengo y del camino que sigo en esta vida. Orgulloso de los míos. Orgulloso de mi sitio en este mundo. Orgulloso de mi cultura cristiano-europea. Orgulloso de mí mismo.

## 2) ¿Cómo se comunicarían vuestros edificios?

Sin duda, por la azotea. No sería un edificio con tejado de tejas. Sería una azotea-terraza inmensa a la que se podría acceder fácilmente por unas cómodas escaleras de hierro, negras (de herrería). Y no sería una azotea cualquiera, claro que no!. Sería un jardín. Verde. Lleno de plantas y flores de todos los colores. Todos los tipos de flores y plantas. Y con pequeños árboles. Sin césped, porque el jardín sería tan frondoso que no habría espacio para el césped. Con caminos estrechos por los que caminar, para no estropear el jardín. Y con algún banco para sentarse y dejar pasar el tiempo, las nubes.

## 3) ¿Qué parte del edificio sería la más diferente?

Me resulta muy difícil buscar alguna diferencia con el edificio de Paula. En lo que

---

a las diferentes estancias o habitaciones de la casa se refiere, no encuentro realmente ninguna diferencia. En lo referente a la estructura, el mío sería con formas muy rectas. Y la fachada podría ser plana y de hormigón (en eso seguro que es diferente), pero también podría ser la fachada de un edificio clásico (en eso no se distinguiría, creo). También encontraría diferencias en el jardín. Me encantaría tener un jardín, tanto si es particular como si es comunitario. Acceder al edificio a través de un jardín vallado con una verja de hierro, una zona “privada”, una zona donde tirarte al suelo con los niños; un jardín de césped, liso y llano, con algunos árboles y con farolas modernas, muy bien cuidado todo en su conjunto. En su edificio, esto del jardín probablemente no sea indispensable.

#### 4) Elige una banda sonora en estos momentos...

Todos los momentos de mi vida tienen muchas y diferentes bandas sonoras. Le voy a dar el honor a una en concreto. No porque ahora sea su momento, sino porque siempre lo será. Es la banda sonora de la película “El imperio del sol”. El tema musical principal de la película. Un niño, una guerra de las de antes, marcó mi infancia. Me inspiran una enorme nostalgia (la nostalgia es para mí una cierta forma de alegría). Pero también me invita a sentirme orgulloso de mi familia, de mí mismo, y me impulsa a luchar por lo que creo y por lo que quiero.

#### 5) Elige cinco edificios con los que te identifiques.

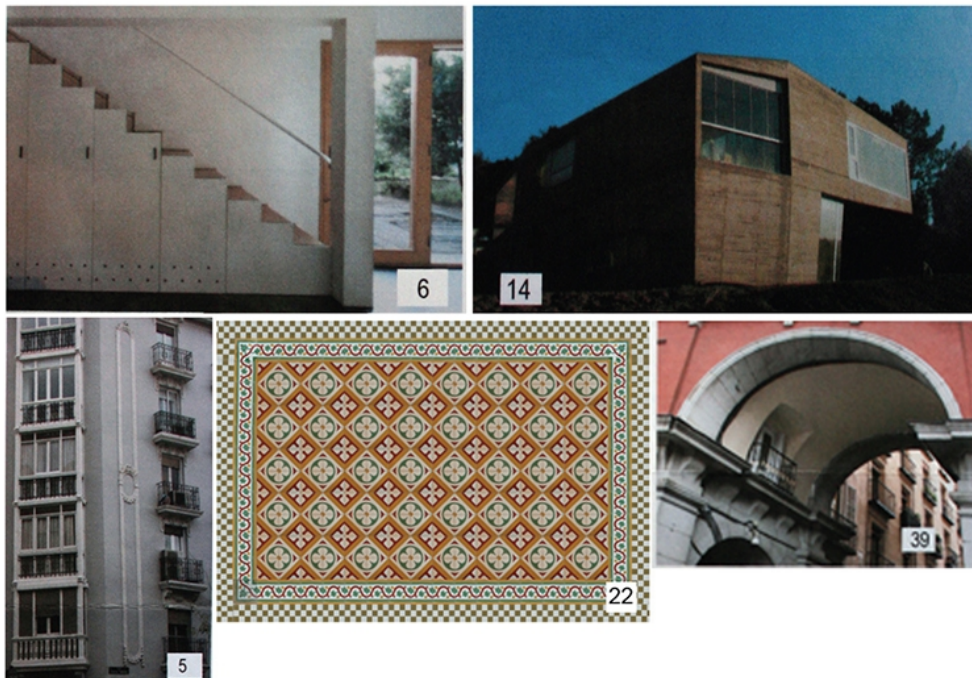
- 6 y 14. Los he elegido conjuntamente porque ambas me inspiran un mismo sentimiento y por eso merecen una explicación común. Ambas encajarían con la casa que, sabiendo que nunca podré tener, siempre habré deseado tener. Una casa que evoque, tanto en su estructura externa como en sus elementos internos, paz y orden. Lo evoca a través de formas y figuras geométricas, concretamente figuras cúbicas, cuadrados, rectángulos. Una casa amplia, muy amplia, en la que en cierta manera sobren los espacios; espacios vacíos. Una casa en la que reine el color blanco por dentro, el gris-hormigón por fuera, y el verde del bosque o medio natural de sus alrededores.
- Otra imagen escogida es la número 39. Al margen de lo bonito que puede

---

resultar tener una ventana en tal situación, me ofrece mucha seguridad. Algo así como un búnker. Me imagino una gran tormenta y me imagino asomado a esa ventana, con la tranquilidad del que se sabe a salvo. El techo de ese puente colgante protege las inclemencias. Pienso en todas las inclemencias, no sólo en las climatológicas, y por eso me da tanta seguridad. Un techo bajo el que cobijarse, bajo el que resguardarse, bajo el que sentirse a salvo.

- La cuarta imagen escogida es la número 5. Un gran número. Por el color gris y el blanco. Por ser un edificio de los de hace 20-40 años. Porque ya no se hacen así. Por las formas cuadradas de las ventanas y galerías. Por los cristales hasta el suelo.

- Otra imagen es la número 22. Por su alegría, su genial mezcla de colores y de tamaños diferentes. Porque le encanta a Paula. Y porque esos azulejos me recuerdan a los del suelo de las casas de antaño, de las casas de pueblo, de la casa de Lumbier donde pasé mucho tiempo, por el “olor a pueblo”, el “olor a familia”, el “olor a vida”.



---

Paula Rodríguez Otero. La Coruña, 1980.

1) Descríbete a ti misma.

Alegre. Optimista. La mayoría de los días feliz, muy feliz, a veces... desdichada. Habladora en demasía. Extrovertida. Directa. Sincera. Familiar. De tomar café con las amigas e ir de compras. Clásica con un toque diferente. De vestido y zapato plano. Muy trabajadora y comprometida. Cosmopolita. Ojala algún día madre estupenda...

2) Elige cinco imágenes con las que te identifiques.

Imagen 22 porque es un suelo muy alegre.

Imagen 12 porque me transmite elegancia.

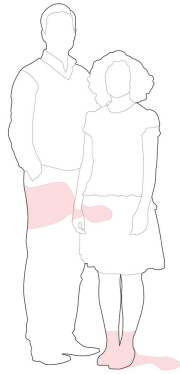
Imagen 45, me gustaría que en la última planta acristalada hubiese una biblioteca o una cafetería.

Imagen 27...Por lo que significa ir de compras y poder elegir lo que completa tu personalidad.

Imagen 34, un salón precioso.







**Raul Ursua.** *Body building*, 2009.

Se interpreta el cuerpo humano como una estructura arquitectónica o un terreno en el que es posible intervenir, edificar, construir. Las zonas rosadas representan la *perspectiva olvidada* en el cuerpo humano.





---

Tras finalizar este proyecto lo expongo en el Museo IACC Pablo Serrano de Zaragoza. Al comisariar algunas de las piezas se tiene en cuenta las zonas menos evidentes de la sala, aplicando así las conclusiones sobre la *perspectiva olvidada* en el comisariado.



**Raul Ursua.** IACC Pablo Serrano, Zaragoza 2014.

En la imagen de abajo a la izquierda se puede observar cómo los volúmenes pertenecientes a las fotografías bidimensionales de la derecha se convierten en escultura mediante la impresión 3d y los coloco en una esquina de la sala. Un lugar anestesiado por la mirada anteriormente.

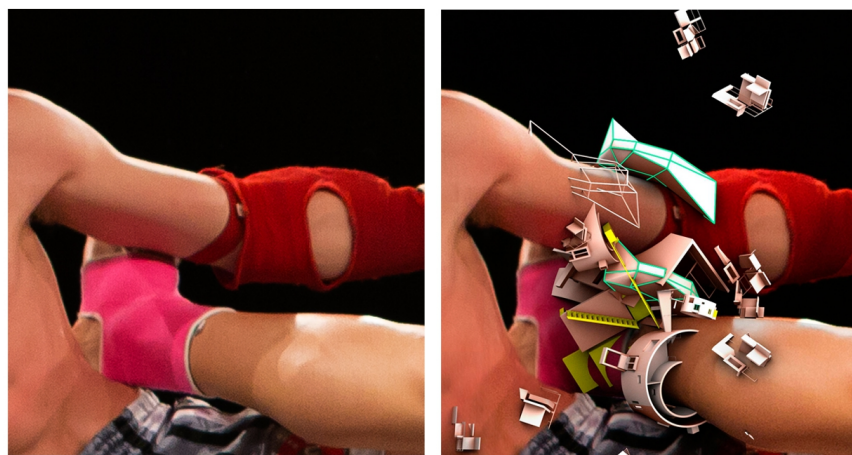
---

En el siguiente proyecto intervengo en la *perspectiva olvidada* del cuerpo humano en movimiento.



Raul Ursua. *Unsuspected*, en construcción.

Escojo un instante en el que dos cuerpos en movimiento se aproximan entre sí sin una intención formal. Parto de una fotografía en una velada de boxeo tailandés. Entre otros, escojo como lugar olvidado el encuentro entre el brazo derecho de uno con el tobillo izquierdo del otro.

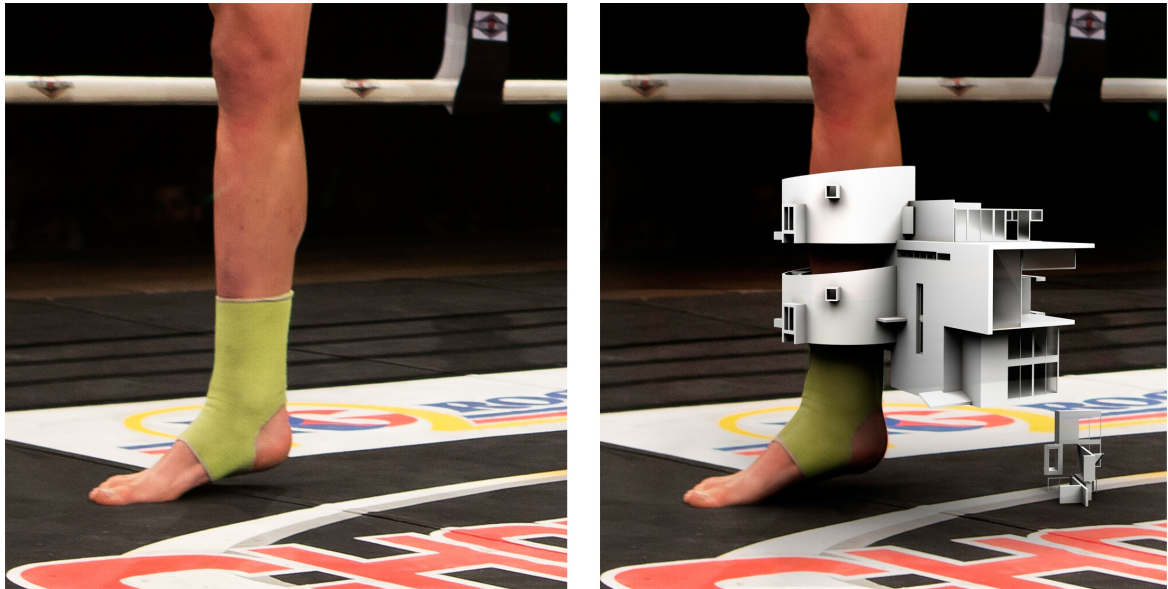


Raul Ursua. *Unsuspected*, en construcción.



---

Otro parte del cuerpo que he elegido como representación de la *perspectiva olvidada* en el cuerpo humano es una parte de la pierna que esta apoyada en el suelo en ese instante.



Raul Ursua. *Unsuspected*, en construcción.

También considero que la mirada olvida como lugar de interés una zona en sombra en ese instante en el torso de uno de ellos.



Raul Ursua. *Unsuspected*, en construcción.



---

Como conclusión de este capítulo es posible afirmar que el cuerpo humano también posee lugares escondidos a la mirada o menos visibles. En los que si se interpretan sus volúmenes como una estructura arquitectónica y se habita en esos espacios anestesiados por la mirada, se hará evidente la poética espacial que el cuerpo humano posee. Al mismo tiempo, la magia de esos pequeños elementos escultóricos en 3d se verá potenciada.

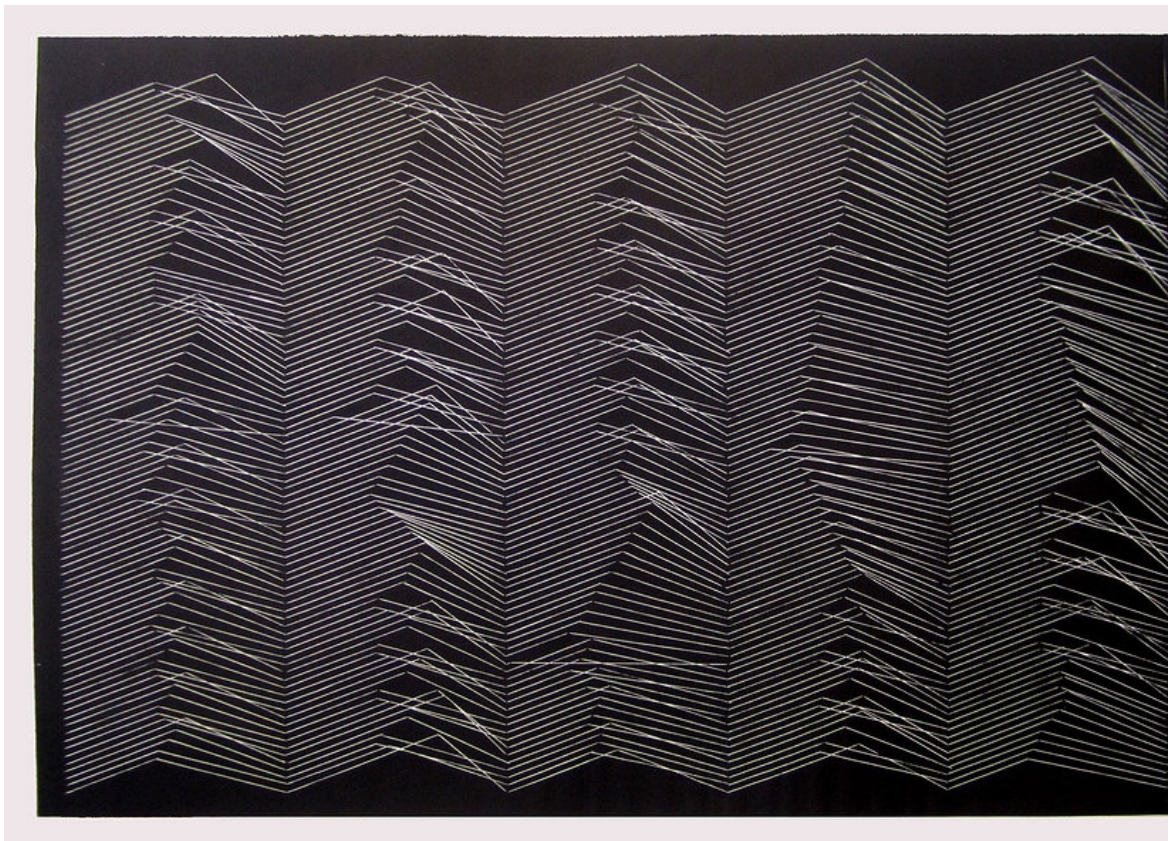
---

## 9. CONVERSACIONES SOBRE LA PERSPECTIVA OLVIDADA.

Se realizan una serie de conversaciones con varias personas de diversa procedencia sobre las reflexiones de esta tesis doctoral. La intención inicial es conversar con todo tipo de espectadores, pero esta idea se rechaza al llegar a la conclusión de que es necesario un adiestramiento de la mirada para poder conversar sobre la poética del espacio.

### 9.1. ENTREVISTA A OSCAR VALERO SAEZ. *Madrid, 1977*

*Arquitecto y artista plástico.*



**Oscar Valero.** *The location of a line, 2013.*

**R- Raul Ursua.**

O- Oscar Valero Saez.

**R- Después de haber leído un resumen de esta tesis. ¿Qué opinas sobre *la perspectiva olvidada*?**

O- Entiendo la perspectiva como la estructura básica del espacio o el esqueleto, muchas veces no tenido en cuenta el artificio que lo rodea. Es una parte del espacio neutra, que sirve de lienzo perfecto para desarrollar una actividad artística en él.

No tiene personalidad propia, es un espejo. Son espacios sin restricciones, ni limitaciones previas. Puede ser muy cómodo trabajar en ellos porque van a amplificar el trabajo desarrollado. Suele ser una parte limpia del espacio sin decoraciones, austera. Según mi opinión, habla sobre un tema bastante novedoso que puede hacer repensar ciertas formas de mirar establecidas a priori. El discurso de la tesis habla sobre la creatividad. Subrayando este tipo de perspectivas o lugares olvidados se puede transformar radicalmente el espacio original con muy pocas intervenciones, es un juego de positivos y negativos. También podría entenderse como un juego de diferentes escalas. Estéticamente pienso en la obra de Agnes Martin, Rothko, Sol Lewitt.

**R- ¿Consideras que es un lugar especialmente fértil para la creación?**

O- En si mismo es un espacio creativo, necesita de una intención para ser percibido. Está muy relacionado con la mirada del espectador, lo importante en un artista no es tanto sus habilidades (siempre necesarias) como la forma que tiene de mirar el mundo, su realidad. Sería el volver a mirar el mundo desde la mirada del niño. Son espacios de restar y no añadir...

En todo el movimiento moderno arquitectónico de los años veinte o treinta, se

---

intenta destacar la función frente a la forma, la belleza está en que las cosas sean funcionales, transparentes, sin nada que enturbie el entendimiento de para qué se hizo. La forma por la forma solo alberga espacios muertos. Creo que es una herramienta muy fértil a la hora de proyectar o diseñar nuevos espacios.

**R- ¿Cuáles crees que son las razones por las que este tipo de lugares olvidados poseen cualidades especiales para la creación?**

O- Tienen la poética espacial de descubrir o reinventar, necesitan de una búsqueda activa. Son novedosos y olvidados, por contradictorio que parezca. Estamos adecuados a ellos y nos acompañan en nuestro día a día. Es una mirada muy oriental donde se huye del objeto en sí de su presencia física y pone la atención en el espacio que alberga.

**R- ¿Consideras que es necesario añadir algún capítulo al índice para completar esta investigación?**

O- Quizás algún capítulo que hable de la perspectiva olvidada en los objetos convencionales (no artísticos a priori) buscar la potencia de ciertos “objetos vulgares”.

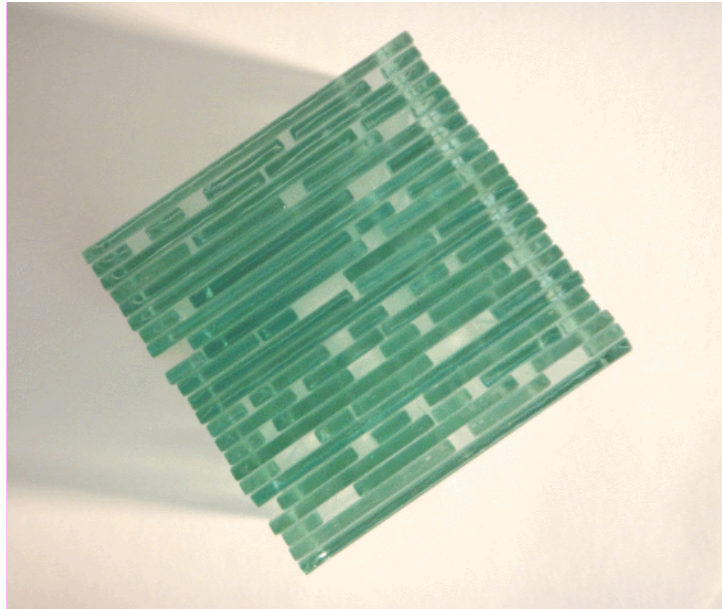
Como arquitecto echo de menos ciertos ejemplos arquitectónicos donde se presenten este tipo de espacios o donde se replanteen ciertas tipologías arquitectónicas, por ejemplo, la obra de Kazuyo Sejima, Zumthor, Mies Van der Rohe...No se necesita grandes edificios, muchas veces nos olvidamos de la función real del espacio a proyectar en pos de su forma o diseño (*biblioteca de Seattle de Koolhaas*).

**R- Desarrolla brevemente tu opinión personal sobre la perspectiva olvidada.**

O- Punto en el que el ojo al mirar no pone atención, pero es necesario para construir la imagen completa espacial. Acompaña sin imponerse. Son puntos neutros que requieren de tiempo y de tranquilidad para ser percibidos y de una

---

mirada no convencional. Es interesante que muchas veces no exista a priori y tenga que ser descubierta por el espectador. Por lo tanto, es un espacio activo.



**Oscar Valero.** *Sculpture flota glass. Serie Kubes. 2014-2015.*



---

## 9.2. ENTREVISTA A MIREN DOIZ. *Pamplona, 1980.*

*Artista representada por la Galería Moisés Pérez de Albeniz y Heinrich Ehrhardt.*

### REC

M- Miren Doiz

R- Raul Ursua

**R- ¿Qué es lo primero que piensas cuando se habla de perspectiva olvidada?**

M- Los lugares de paso, los lugares de tránsito.

**R- ¿Qué opinas sobre esta investigación?**

M- Creo que hay muchos artistas que utilizan este tipo de lugares para causar sorpresa porque tienen una poética. Por ejemplo, una pieza en un cubo blanco ya sabes que está destinado a albergar obra. Por lo tanto, intervenir en otro lugar que no ha sido predestinado para ello puede resultar más interesante y causar más sorpresa.

**R- Dentro de un cubo blanco ¿crees que puede haber lugares olvidados?**

M- También puede haberlo. Por ejemplo, aquellas zonas que son menos accesibles para la mirada. Supongo que la perspectiva olvidada es lo opuesto a lo que tienes delante de los ojos y lo que te resulta fácil de percibir. Son lugares incómodos para el espectador.

**R-¿Se te ocurre algún sinónimo de perspectiva olvidada?**

M- Lugares insospechados. A veces, en nuestro trabajo poder colocar tu obra en un lugar insospechado no depende de nosotros. Por ejemplo si tienes un andamio puedes intervenir en cierto lugar y si no lo tienes intervienes en lugares más accesibles.

---

**R- En esta serie “A vueltas con la maldita pintura” ¿como te enfrentas al espacio?**

M- Este lugar no era insospechado porque te lo encontrabas nada más llegar. En este caso tenía claro que quería meter elementos físicos: el pladur y la barandilla. Fue lo primero que coloqué. Había un espacio de tránsito entre esta sala y otra en la que intervenía Fernando García. Puse cintas de color naranja muy finitas en las juntas de las baldosas. Y en la barandilla pinté una mancha negra. Estos lugares podrían pasar desapercibidos inicialmente porque no había ninguna cartela que pusiera mi nombre. A mí me gusta mucho jugar con la sorpresa y desconcertar al espectador... ¿esto es una obra o no lo es?



**Miren Doiz.** *A vueltas con la maldita pintura.* 2011. Fundación ICO.

**R- Al analizar un suelo se puede afirmar que las juntas de las baldosas son lugares secundarios y la baldosa en sí los lugares de máximo interés.**

M- Si, claro...yo además suelo utilizar las formas que ya me da el espacio. En este montaje el espejo me daba muchos problemas porque me descuadraba todo...por eso lo tapé.



**Miren Doiz.** *A vueltas con la maldita pintura.* 2011. Fundación ICO.

**R- Cuando veo esta imagen me recuerda a un almacén o a un estudio de artista.**

M- Me gusta jugar mucho con lo acabado y lo inacabado.

**R- En los momentos finales de acabar una instalación de este tipo ¿te cuesta mucho parar?**

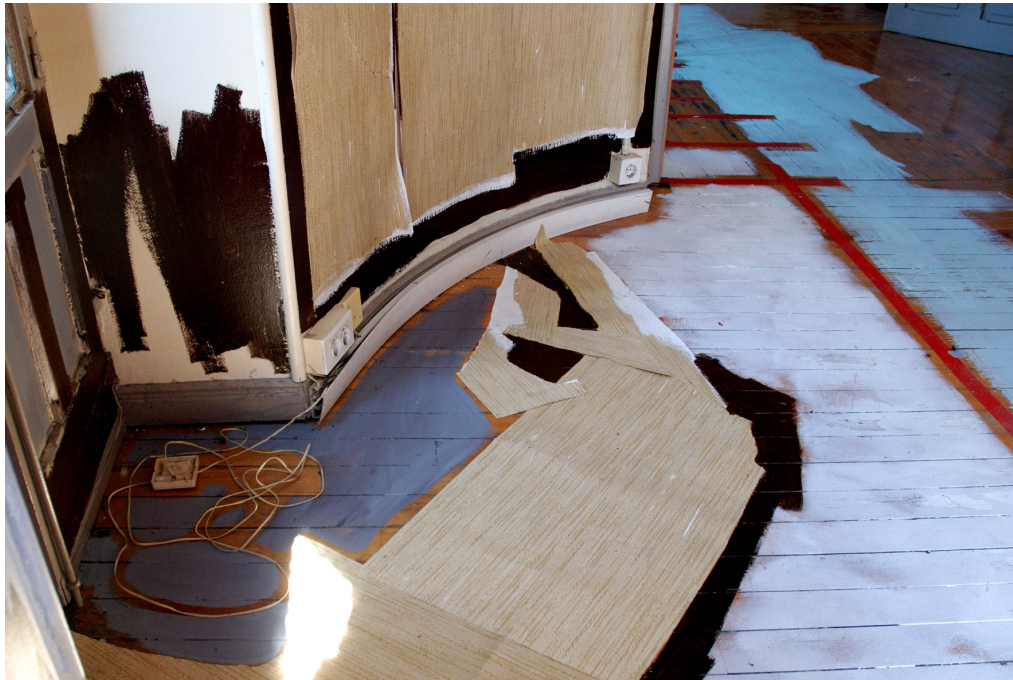
M- No especialmente, he aprendido a que no me cueste.

**R- En esta foto para mí un lugar olvidado sería el “hueco” generado por la caja y la pared por varias razones: porque es inaccesible, porque cuando dos objetos se encuentran y hay poco espacio resulta aparentemente inútil ese lugar y también porque esta en penumbra o en sombra. Precisamente, por todo esto, yo creo que es un lugar más poético que otros de esta misma sala. ¿Tú que opinas?.**

M- Si, yo cuando llego a un espacio me fijo en todo. Nosotros igual tenemos otro

---

tipo de mirada. Intento que mis instalaciones tengan interés en diferentes perspectivas y muchas de ellas sí que pueden ser perspectivas olvidadas. Por ejemplo, los puntos favoritos de mis instalaciones sí que pueden ser puntos en los que otras personas no se fijan. Siempre he tendido mucho a fijarme en los suelos. En mis primeras instalaciones en la que me dejaron una casa recuerdo que había muchos cables por el suelo. Les sacaba fotos porque no los podía mostrar de otra manera. De aquella época tengo muchas fotos en las que simplemente aparecía una esquina y un cable. Cuando tiendo a fotografiar mis instalaciones encuentro muchas perspectivas olvidadas.

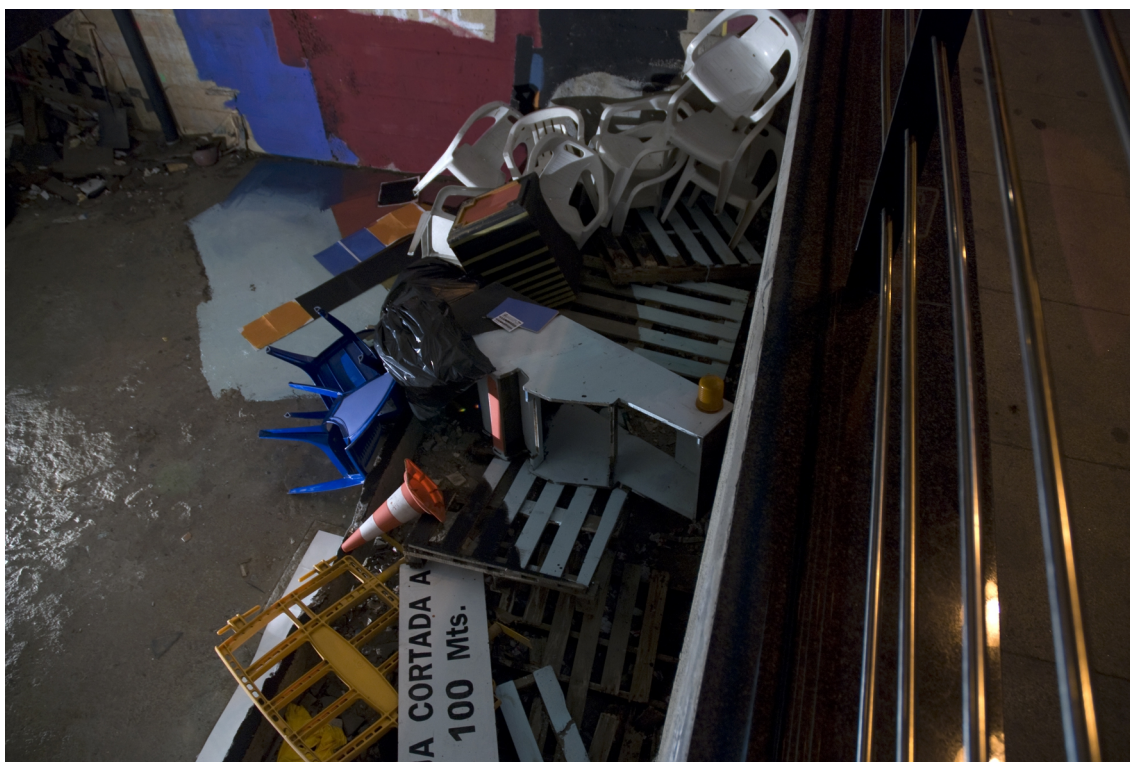


Miren Doiz. *Capriccios*, 2007. Intervención en palacete abandonado en Pamplona.

**R- En ocasiones se crean situaciones por azar en la que entre varios objetos surge una magia compositiva y espacial. Sobre todo, en aquellas situaciones al aire libre en las que la luz varía y la magia de un momento aumenta debido a la fugacidad de ciertas condiciones naturales.**

M- Yo, al colocar ciertos objetos en mis instalaciones, intento jugar con la naturalidad y con lo premeditado.





**Miren Doiz.** *Underground. Un disparo de advertencia.* 2011.

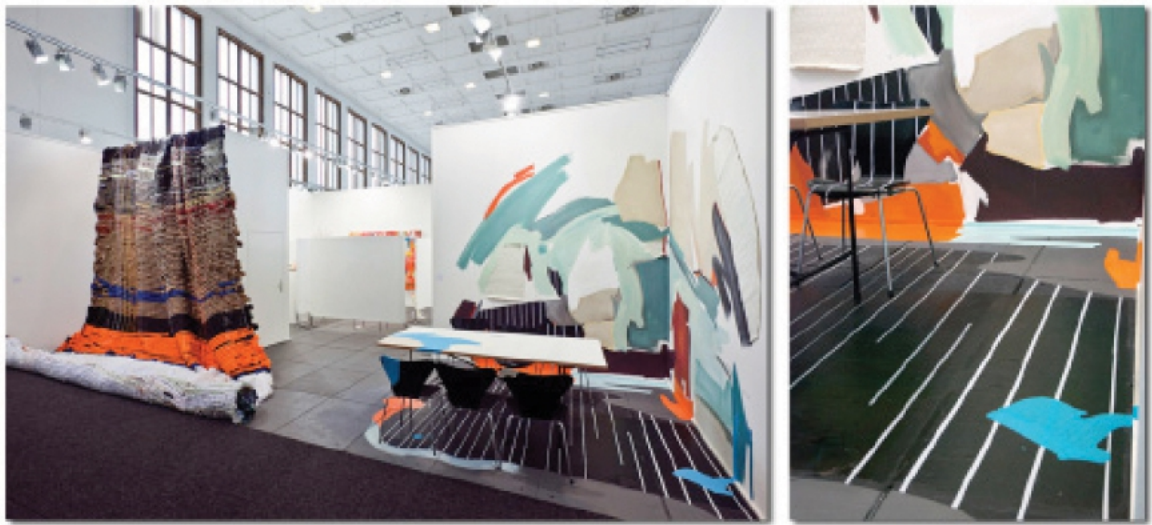
En este proyecto había un agujero que iba destinado a ser un garaje frente a un Banco Santander. Nunca llegó a ser un garaje y todo el mundo lo utilizaba para tirar los billetes del banco. Creo que esto sí que era un lugar olvidado. Es una instalación que la empezabas por la tarde y la tenías que acabar esa misma noche. Cuando ibas andando por la calle no veías la obra si no te acercabas al hueco. La verdad es que a mí me gustan mucho este tipo de lugares en los que tienes que hacer algo para verlos.

**R- En un capítulo de esta tesis se afirma que para ver la poética de estos espacios olvidados es necesario un adiestramiento de la mirada.**

M- Yo creo que para nuestro trabajo es mucha más interesante este tipo de lugares ya que nuestra sociedad nos pone todo delante.

La siguiente imagen es un encargo realizado para artforum en Berlin. Es la zona donde se sentaban los galleristas.





**Miren Doiz.** *Art Forum Berlin*, 2010.

**R- Me parece muy poético el encuentro entre el suelo y la pata de la silla.**

M- Yo siempre utilizo materiales propios del proceso de trabajo. En este caso era muy importante la pintura en el plano y cómo se relacionaba con los objetos tridimensionales.



**Miren Doiz.** *Welcome home*. Galería Moisés perez de Albeniz. Pamplona, 2010.

---

### 9.3. ENTREVISTA A PABLO MATTA. *(origen no revelado)*

*Bailarín de la Compañía Nacional de danza en los 80. Actualmente colabora como estilista y diseñador de una firma de Moda.*

**REC**

Pablo: P

Raul: R

P.- Hay espacios olvidados en la calle, como los de Basquiat que interviene en muros, en el lomo de un animal, en un barco donde el dibujo se refleja en el agua. Son lugares que si no fuesen por estas intervenciones pasarían desapercibidos.

**R.-En la poética de estos espacios olvidados juega un papel importante la fugacidad de ciertas características espacio-temporales, principalmente cuando se habla de analizar edificios u objetos al aire libre. Ya que la magia de la luz, por ejemplo, va variando constantemente. En ocasiones se puede decir que las cosas fugaces son más poéticas porque sabes que van a desaparecer.**

P.- Por ejemplo, en la danza se da mucho la idea de lo fugaz, ya que el movimiento lo es y no lo puedes retener. Hay un artista que se llama “El tono” que creo que puede jugar con este concepto. Creo que ya lo he entendido. Hay gente que envuelve edificios, coches, islas,...etc.

**R.- Para mi esta tesis intenta poner un nuevo nombre a algo que ya existía. La intención es dar un toque de atención al espectador, principalmente al artista plástico para que se aproveche de los beneficios de estos lugares. Me gustaría reflexionar contigo sobre la perspectiva olvidada en la danza. Concretamente me gustaría hablar de Pina Bausch. *(Le explico el capítulo en el que se relaciona a Pina Bausch con la perspectiva olvidada)*... ¿que te parece el hecho de que la pared blanca inicialmente vacía se convierta**

---

**posteriormente en un punto de máximo interés cuando el cuerpo de Pina y esa arquitectura vacía dialogan?**

P.-Para ella esa pared es un elemento sorpresa, ella empieza a pegarse y a restregarse con esa pared. Esta acción forma parte de la genialidad de ella. Y de las sillas que estaban ordenadas al principio, las destruye, rompe el orden y crea un nuevo orden caótico. Inicialmente la referencia escenográfica es el café y no la pared. Ya que al principio nadie ve esa pared.

Si tu comienzas a pegarte golpes con una pared esa pared comienza a tener un lenguaje que a unos le parecerá cómico, a otros dramático a otros una “chaladura” y otros seguirán sin darle importancia ni a esa pared ni a esa acción.

**R.- ¿Qué opinas sobre ese diálogo entre el cuerpo y la arquitectura por medio de la danza?**

P- Me recuerda a la gente que hacia danza colgados de una cuerda en las murallas de Pamplona.

**R.-¿Para ti sería un lugar olvidado esa muralla?**

P- A nivel de danza sí, porque normalmente se hace danza sobre espacios horizontales y no sobre espacios verticales.

**R- Por lo tanto se puede deducir de esta conversación que dependiendo de la disciplina artística de la que hablemos los espacios olvidados varían. Para un grafittero un muro es un soporte convencional mientras que para un bailarín no. ¿Crees que esta poética espacial de la que hablamos se puede dar en una silla? ¿Hay partes de ellas en las que prestas más atención que en otras?**

P- Sí, el culo de la silla por ejemplo. Sólo con que le cambies de posición conviertes el espacio olvidado en potenciado. Normalmente creo que es interesante potenciar los lugares olvidados en todos los ámbitos. Por ejemplo en la película de Pina se dejan elementos ocultos de ella. Probablemente ella tiene

---

tanta luz porque tiene cosas muy oscuras. En música el silencio sería la zona oculta. Los espacios olvidados suelen estar vacíos y normalmente al vacío no se le da valor, se valora lo lleno. Se le da valor a luz y no a la sombra.

---

#### 6.4. ENTREVISTA A BELEN BUENO. *Zaragoza, 1982.*

*Doctora en Historia del arte.*

#### **REC**

**R-Raul Ursua**

B-Belen Bueno

**R- En varios capítulos de esta tesis doctoral se afirma que es necesario cierto adiestramiento para descubrir la importancia de los espacios olvidados. Sin embargo, los niños son atraídos por estos lugares de una manera natural.**

B- Si, porque todavía no tienen una influencia cultural que les cierre a ver lo que tienen delante. Conforme vamos creciendo nos van cuadriculando.

**R- Durante estos últimos meses he comprobado mediante la observación el comportamiento de varios niños/as y hay una relación clara entre la infancia y la perspectiva olvidada. He pensado en pintar un espacio con algunos muebles de color blanco para partir de un lugar neutro y dejar a varios niños pintar e interactuar con ese lienzo tridimensional. El resultado sería un video-creación y una forma de comprobar que realmente eligen este tipo de lugares.**

B- Me parece interesante. El problema es que ellos no te van a explicar el porqué de esa acción.

**R- Si, es cierto. Creo que un niño nunca va poder reflexionar y opinar sobre esto. Pero sólo por el hecho de que elija la perspectiva olvidada para pintar ya esta confirmando esta reflexión. Sería necesario hacer varias pruebas, ya que si únicamente se realiza una vez la confirmación puede ser fruto de la casualidad.**



---

B- Desviando la conversación y olvidándonos de los niños creo que culturalmente también hay un instinto. No es lo mismo Oriente que Occidente. Por ejemplo el libro de Tanisaki de El Elogio de la sombra es el primer libro que me vino a la cabeza cuando comencé a leer tu resumen de la tesis. Este libro es la base de la estética del arte oriental que es muy distinto conceptualmente al nuestro. Por eso, un cuadro o grabado oriental del siglo XVII-XVIII es distinto en composición que lo que aquí hemos elevado como arte mayor. Por ejemplo, ponen un trocito de perspectiva de una casa en una esquina y no colocan toda la casa en el centro de la imagen. No tiene porqué salir entero el objeto representado. Cuando estas obras llegaron a occidente, el receptor se sorprendía y no entendían bien que era lo importante en la composición. En El elogio de la sombra también se cuenta el porqué aquí inicialmente se consideraba como obra secundaria algo que en oriente estaba muy valorado. Me parece muy interesante la relación que existe entre tus reflexiones con la cultura oriental y con la idea de buscar lo escondido, lo sugerente, lo que lleva a la imaginación. Aquí el renacimiento nos lo ha ocultado un poco: todo blanco, claro, totalmente estructurado y de frente. De espaldas nada. Las esculturas de espaldas tampoco nos las han enseñado.

**R- Una reflexión o experimento interesante: cuando yo estudié Bellas Artes y había que dibujar a un/a modelo casi todo el mundo elegía una perspectiva muy parecida y siempre se descartaba la espalda. Esta es otra forma de comprobar que tendemos a escoger un punto de vista parecido.**

B- En Occidente la espalda no es importante y sin embargo en oriente la espalda y la nuca es la parte más interesante de las mujeres. En lo que se refiere al cuerpo humano y en las imágenes de tus obras del proyecto “Body-Building”, los lugares del cuerpo que escoges para intervenir tienen relación con esa visión oriental. Son zonas muy puntuales que tienen más que ver con la sugerencia, la imaginación y el ir más allá desde el punto de vista individual de cada uno, que con una muestra explícita sin más. Es una forma de huir de lo evidente y esto te da muchas más posibilidades.

---

**R- He escogido la obra de Helena Almeida, cuyo punto de vista coincide en muchas ocasiones con la espalda del retratado/os. ¿Es posible afirmar que escoge *la perspectiva olvidada* de los retratados?**

**B- Sí, porque no se le ve el rostro a la persona que hay detrás, la oculta totalmente y no vemos ningún rasgo identificativo.**



Helena Almeida. *El abrazo*, 2006.

**R- Si te encuentras a esta pareja en una habitación vacía abrazándose ¿en qué te fijarías?**

---

B- Creo que inconscientemente intentaría buscar las caras para saber quienes son.

**R- Como Doctora en Historia del Arte, ¿crees que la perspectiva olvidada se ha estudiado previamente desde este mismo punto de vista o desde otro paralelo?**

B- Tal y como tú lo planteas no. Creo que sobre todo a partir del siglo XX en el momento en que llega esa visión oriental de la que hablábamos también llegan nuevas técnicas como la fotografía con la que cambia un poco el campo de visión, el encuadre y aparece el fuera de campo. La pintura de Degas también muestra encuadres bastante novedosos. Es decir, creo que se ha trabajado este tema de una forma paralela desde un punto de vista práctico. Recuerdo ahora la obra de la artista Alicia Vela. Tiene relación con los espacios olvidados por la manera en que coloca sus obras en la sala.

**R- En el capítulo de la perspectiva olvidada y el comisariado se muestra un ejemplo de una exposición en la galería Juana de Aizpuru. ¿Qué te parece esta manera de aprovechar la perspectiva olvidada?**

B- Yo creo que la gente lo primero que miraría sería el hueco que se genera entre el cuadro y la ventana. Creo que con esta manera de componer se crean nuevos espacios vacíos que se convierten en la nueva perspectiva olvidada.

**R- Es cierto.**

B- Si nos centramos tanto en buscar esos espacios olvidados y los llenamos con lo nuevo vamos a crear una nueva perspectiva olvidada que en algunos casos es volver a la perspectiva convencional de antes.

Con estas nuevas formas de comisariar a veces se crea una sensación de incomodidad en el espectador. Por ejemplo cuando tienen que levantar la cabeza y mirar al techo.

---

**R- ¿Qué opinas sobre el modo de construir sobre el cuerpo humano en mi proyecto “body-building”?**

B- En esta fase es donde he visto mucha relación con la filosofía oriental porque trabajas en el cuello, los tobillos o la zona detrás de la rodilla y son zonas que nosotros los occidentales no escogemos normalmente como lugares principales.

**R- Hay un capítulo en el que se habla sobre los posibles sinónimos de *perspectiva olvidada*. ¿Se te ocurre alguna nueva manera de hacer referencia a este tipo de lugares?**

B- La *cara B* o también *la perspectiva reinventada o reencontrada*. Me gusta el nombre de *perspectiva olvidada* por que “olvidado” tiene una poética positiva. Por ejemplo si dijéramos rincones secundarios estamos aportando una connotación negativa. Algo olvidado no es algo malo, ya que incluso te invita a recuperarlo.

**R- Los lugares más evidentes, más iluminados, más visibles ¿tienen una mayor poética que los lugares olvidados de los que hablamos?**

B- Lo que puede pasar es que si damos protagonismo a esos lugares olvidados probablemente se conviertan en puntos de máximo interés y se pierda parte de esa poética. La importancia de la perspectiva olvidada esta en la sugerencia, en la novedad, en el hecho de redirigir la mirada hacia nuevos lugares. Esto es un reflejo del momento en el que estamos donde hay un intento de redefinición cultural y social, de reestructuración estética.

**R- ¿Qué relación encuentras entre *la perspectiva olvidada* y la sociedad actual? ¿Hay un compromiso social en estas reflexiones?**

B- Si, como he dicho anteriormente es un reflejo del presente en el que estamos intentando redefinirnos a nosotros mismos buscando aquello que no es lo evidente. ¿Qué nos puede singularizar en un mundo globalizado donde todo es parecido?. Probablemente aquello que está oculto nos defina. También creo que algunas de las imágenes escogidas para la tesis son un reflejo de lo marginal.

---

Por ejemplo en algunas imágenes de Erwin Wurm se trabaja sobre lugares secundarios en un entorno aparentemente marginal.



---

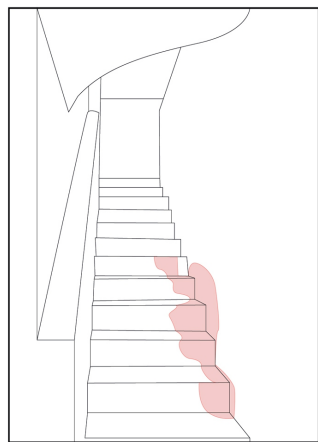
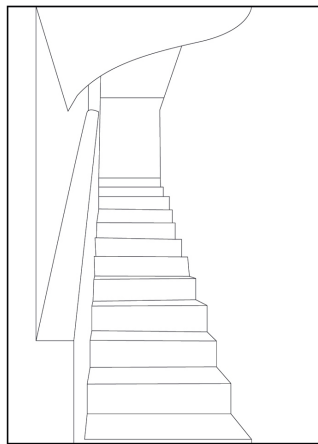
## 9.5. ENTREVISTA A LEIRE URBELTZ. *Pamplona, 1985.*

*Artista, ilustradora.*

**REC**

**R- Raúl Ursúa.**

L- Leire Urbeltz.



**Federico Herrero.** *Zieher Smith Gallery, Nueva York, 2008.*

L- . Observando esta intervención en la escalera creo que en el primer golpe de vista ver algo en este tipo de lugares puede resultar molesto.

---

**R- ¿Para quién crees que resultaría molesto?**

L- En principio, igual para todos porque es un impacto visual. Es como quien ve una basura no orgánica en el monte. En este caso el efecto sería a la inversa.

**R- Te refieres a algo ¿descontextualizado?.**

L- Sí. En realidad esta pieza es muy orgánica en un sitio que es muy geométrico.

**R- Me gustaría que me explicases mejor tu opinión de que es molesto para todos. Porque por ejemplo, yo veo esta pieza y me gusta desde el primer impacto. ¿Cómo explicarías esto?**

L- Porque a veces lo que nos molesta nos atrae también.

**R- Ya te entiendo...podríamos hablar de un efecto sorpresa...¿Se te ocurre un sinónimo de perspectiva olvidada?**

L- Lo no aparente.

**R- ¿Crees que puedes aplicar esta tesis doctoral en tu trabajo?**

L- Nunca me había planteado el espacio de esa manera. Sí que es verdad que hay una inquietud en no utilizar las paredes para colgar un cuadro, por ejemplo. Pero más de cara a la interacción con el espacio, a que las cosas dispuestas en una sala puedan generar recorridos.

**R- Una de las reflexiones más importantes dice que *la perspectiva olvidada* necesita ser tridimensional. Es decir, que necesita las tres dimensiones para ser habitadas como, por ejemplo, en la obra de Federico Herrero. Sin embargo, una pintura bidimensional no puede poseer esta poética de la que hablamos porque entonces estaríamos hablando de la zona opuesta a la proporción áurea. Porque es el lado opuesto al punto de máximo interés. Sólo tiene sentido buscar *la perspectiva olvidada* en una pieza bidimensional en fotografía, donde se ven las tres dimensiones, o en una**

---

**foto de una intervención con pintura expandida como es el caso de Miren Doiz. ¿Que te parece?**

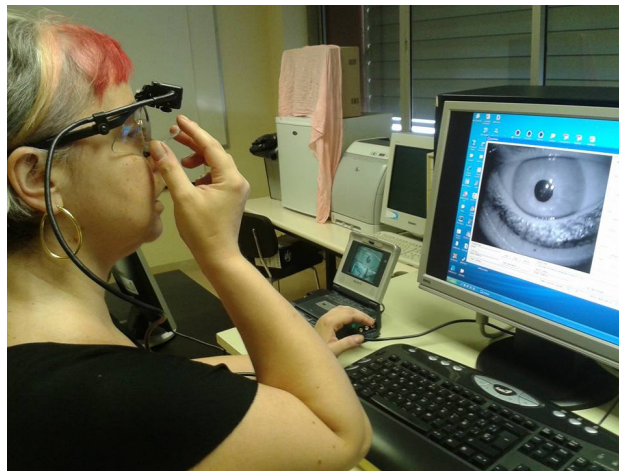
L- Creo que sí es necesario. Pero también puede haber piezas que se articulen desde una pared en un sitio convencional que también te agreda como espectador. Por lo tanto, si que son necesarias las tres dimensiones para que exista, pero para comisariar un espacio no es conveniente utilizar siempre los lugares olvidados.

---

## 9.6. ENTREVISTA A RUT FAU MORILLAS. Zaragoza, 1968-2014.

*Ingeniero Técnico Industrial. Diseñador Gráfico, ilustradora y profesor de Diseño.*

Durante el desarrollo de las entrevistas descubro un proyecto de fin de grado que esta siendo realizado por Rut Fau en el que se encuentran multitud de coincidencias en lo que respecta al estudio de la percepción visual.



Raul Ursua, 2014.

**REC**

**R1- Raúl**

R2- Ruth

**R1- ¿De que trata tu proyecto?.**

R2-Es un proyecto de grado en Ingeniería Mecánica, que esta siendo doblemente tutelado por parte de de dos directores. Uno de ellos especialista e investigador de inteligencia artificial en el área de Lenguajes y Sistemas Informáticos del Departamento de Informática e Ingeniería de Sistemas en la Universidad de Zaragoza. El otro director pertenece al área de Expresión gráfica de la Ingeniería perteneciente al Departamento de Ingeniería de Diseño y Fabricación. Su título es: “Caracterización de patrones temporales en percepción visual: aplicación de medidas de fractalidad y complejidad”. En donde el objetivo es encontrar indicadores para caracterizar los patrones de exploración que surgen al intentar

---

identificar el significado visual en imágenes. Para analizar el comportamiento visual durante experimentos perceptivos se utiliza la tecnología de eye tracking y diversos algoritmos de análisis de series temporales. El eye tracking se puede definir como registro visual.



**Raul Ursua**, 2014.

Se analiza el patrón de la mirada del espectador utilizando medidas de fractalidad, coordinando escalas temporales, puntos de condensación de información, alterando variables compositivas estáticas (simetría, equilibrio) y dinámicas (orientación, curvatura). También se evalúa el nivel de comprensión del sujeto, diferenciando sujetos con diversos tipos de conocimiento previo. Se quiere mostrar que la evaluación de imágenes implica no sólo reconocimiento visual sino procesos de coordinación temporal de bajo nivel. A continuación se muestra una de las obras que se han analizado realizada por Isidro Ferrer.



**Isidro Ferrer**, *Los sueños de helena*. 2011



---

Respecto al recorrido visual de la mirada en esta obra de Isidro Ferrer, las observaciones previas pretendían determinar cuál era el centro de atención principal, con la intención de modificar otro elemento secundario y observar si esta acción modifica el patrón de observación o por si el contrario, la obra tiene un equilibrio compositivo intrínseco tan fuerte que la modificación de cualquier elemento gráfico deja invariable la observación. Todo el equipo de trabajo considerábamos que la mirada se centraba primera y principalmente en un elemento compositivo de gran presencia y potencia visual en la ilustración: el peine de gran tamaño que figura en la parte superior de la ilustración. Sin embargo, el examen de las trazas de observación determinó que ninguno de los observadores detenía su mirada en este elemento al principio de la observación, sino que lo hacía tras un largo tiempo de contemplación, y además lo hacía de un modo rápido y sin detenerse en detalles. La primera conclusión es que la percepción de este elemento se produce a través de la visión periférica, y el cerebro analiza su significado y lo entiende de manera inmediata. Con lo cuál el ojo pasa a observar otros elementos más pequeños e indefinidos de la ilustración, a fin de identificarlos y caracterizarlos y en ellos sí que se detiene largo tiempo y con una observación minuciosa. Es únicamente después de haber identificado esos otros elementos cuando la vista recorre el elemento principal. Es decir, el pensamiento procesa unos elementos principales que son los que luego recuerda de manera más potente, pero la vista busca identificar elementos que no son de fácil caracterización.

**R1- ¿Que paralelismo encuentras con esta tesis doctoral?**

R2- Ambos estamos estudiando cómo es la percepción. El sujeto, al enfrentarse a una obra de ilustración o a un espacio no observa todo lo que ve, no percibe todo su entorno; la percepción es un proceso de selección. No percibimos todos los estímulos de la realidad, sino sólo los que son relevantes para nuestra adaptación al medio. Que un elemento tenga detalles nítidos y fuertes contraste tonales no va a captar necesariamente la atención del ojo; más bien, al parecer, los espectadores desarrollan una estrategia de búsqueda basada en la amenaza. El

---

ojo muchas veces no mira directamente elementos que reconoce y que caen dentro de su visión periférica si estos resultan reconocibles, no anómalos o no amenazadores, sino que entran dentro de los grandes movimientos de reconocimiento de contexto; sin embargo se detiene buscando los otros detalles más pequeños hasta desentrañar de qué se trata y garantizar que no es ningún elemento amenazador.

**R1- ¿Que sinónimo o sinónimos de perspectiva olvidada se te ocurren?.**

R2- Lugares recónditos, invisible a primera vista, espacio inmaterial, espacio-antiespacio.

---

## 10. CONCLUSIONES.

La *perspectiva olvidada* es un fragmento del espacio físico tridimensional que pasa desapercibido en la primera fase del proceso de percepción visual de personas que contemplan por inercia desde un punto de vista occidental. Es una manera de ver el mundo en función de unos conceptos estereotipados en donde sólo son relevantes los lugares con una utilidad clara para la vida cotidiana.

Es especialmente fértil para la creación contemporánea ya que intervenir en estas zonas anestesiadas provoca un efecto sorpresa en el espectador. La selección espacial realizada por un artista para realizar una intervención pictórica tridimensional es determinante en el resultado final. En muchas ocasiones la poética del espacio elegida es esencial para que el lenguaje formal utilizado se potencie y dialogue con la arquitectura que sirve de soporte. El observador se siente satisfecho cuando descubre que ha sido transportado a un mundo aparte del suyo propio. Un mundo que le ofrece otras realidades diferentes a las relacionadas con la experiencia inmediata.

Habita en las tres dimensiones del espacio real o representado por medio de una imagen bidimensional fotográfica, como bien muestra la obra de Gordon Matta Clark. Este tipo de poética espacial se encuentra en la arquitectura, el arte contemporáneo, el cuerpo humano entendido como arquitectura y en algunos espacios y objetos cotidianos. El trabajo de artistas como Pina Bausch, Federico Herrero, Tadashi Kawanamata, Gordon Matta-Clark, Helena Almeida, George Rousse, Fermín Jimenez Landa, Juan Baraja, Carlos Irijalba, Helena del Rivero y Miren Doiz son la mejor manera de confirmar el beneficio que aporta a un discurso creativo la utilización consciente o inconsciente de la *perspectiva olvidada*. Todos tienen en común que trabajan de una u otra manera con el espacio tridimensional. Dependiendo de la disciplina artística de la que hablemos los espacios olvidados varían, ya que para un “grafittero” un muro es un soporte

---

convencional mientras que para un bailarín no. Las tres dimensiones son necesarias puesto que si se habla de dos dimensiones el punto más fértil para la creación es la proporción áurea. Al comparar los dos conceptos se encuentran más diferencias que similitudes. Por un lado, los dos poseen cualidades que benefician el discurso plástico. Es decir, situar en ellos el elemento protagonista de la composición beneficia el discurso final. Sin embargo, la proporción áurea no pasa desapercibida, es controlable, no es efímera, es posible hallarla matemáticamente y no es un concepto metafísico. Para la sección áurea la expresión aritmética es 1,618 y ha sido estudiada en diversas disciplinas y bajo distinto sobrenombre: sección divina, sección de oro, canon áureo, regla de oro, etc.

Cuando una imagen en el exterior depende de circunstancias naturales cambiantes y no controlables, dicha poética aumenta ya que el espectador es consciente de la fugacidad de este tipo de condiciones. Es necesario que una serie de circunstancias coincidan y por lo tanto, si una de ellas varía es posible que la poética espacial de la zona olvidada también. Estos lugares anestesiados inicialmente por la mirada, se convierten en puntos de máximo interés tras ser intervenidos.

Para definir un nuevo concepto en el terreno científico es necesaria una experiencia empírica con unos resultados concretos. En el arte esto no es posible y para dar nombre a una nueva idea es necesario acotar el término de una forma objetiva demostrando su veracidad con imágenes y ejemplos de experiencias artísticas previas. Por esta razón, es posible afirmar que es un concepto metafísico, ya que reflexiona sobre razonamientos que no se pueden comprobar científicamente. Es una manera de reflexionar muy sutil y muy cercana a la visión subjetiva.

Se escoge la expresión de *perspectiva olvidada* y no espacio olvidado porque engloba mejor el campo arquitectónico y el perceptivo ya que se está refiriendo a

---

un espacio físico palpable y a una manera de percibirlo. Si esta idea derivase únicamente de la arquitectura sería más acertado hablar de espacio olvidado. También se tiene en cuenta la expresión mirar desde otra perspectiva, que se refiere al hecho de contemplar o reflexionar sobre algo de otra manera que no sea la convencional.

El hecho de descubrir la *perspectiva olvidada* depende de la actitud del espectador y de que éste se desprenda de todo el conocimiento anterior para dejarse transportar. El tipo de persona que descarta lugares aparentemente secundarios a priori es un espectador occidental de mirada mecánica que busca lo funcional y lo útil. Es menos sensible y por lo tanto tiene una menor capacidad para ser afectado por lo que ve. Mirar la realidad desde un punto de vista creativo se refiere al hecho de observar lo cotidiano como si se tratara de una obra abierta, olvidar el objetivo para el que fueron creados todos aquellos elementos que conforman el mundo físico apreciando un posible diálogo visual entre las formas. Es posible que el espectador se comuniquen con una obra de manera indirecta sin que exista una completa atención por su parte, ya que muchas personas viven rodeadas de objetos a los que no prestan atención, con los que tienen un contacto indirecto. Este tipo de espectador no adiestrado observa por inercia. Es un procedimiento automático que resulta perjudicial al contemplar una obra de arte, ya que responde a unos cánones aprendidos inamovibles.

La selección perceptiva del espacio refleja la personalidad del espectador. Independientemente de la actitud y de la formación del espectador todo ser humano se relaciona con la arquitectura a través del proceso perceptivo. A partir de esta premisa, surge el proyecto práctico titulado “Body-building” que se incluye en el capítulo sobre “la *perspectiva olvidada* en el cuerpo humano” y en donde se relaciona el cuerpo y la arquitectura a través de la percepción.

La mirada occidental y la oriental difieren a la hora de percibir la *perspectiva olvidada*. Mientras que el observador occidental no adiestrado no valora este tipo



---

de lugares, en la mirada oriental la penumbra y las zonas menos evidentes poseen valor desde un principio. Esto no es una cuestión genética, sino que es consecuencia de la educación recibida y de la diferencia cultural.

---

## 11. RESUMEN EN INGLÉS Y EN ESPAÑOL.

### 11.1.TITLE:

THE FORGOTTEN PERSPECTIVE IN THE PROCESS OF VISUAL  
PERCEPTION OF SPACES OF CREATION AND OF DAILY SPACES.

Study of its application in contemporary art.

### 11.2. INTRODUCTION

The main objective of this research is to define a new concept concerning physical space. It will initially be referred to as *forgotten perspective*: it concerns a fragment of space that remains unnoticed in the first stage of visual perception to people who contemplate from a Western point of view. We define the inertia of perception as a way of seeing the world in terms of stereotyped concepts.

Example:



*Federico Herrero (Costa Rica, 1978). Zieher Smith Gallery, New York, 2008 Visual analysis of his speech on the steps of the art gallery in an area that a priori has no interest after a first look.*

---

This visual analysis of an intervention by Federico Herrero commences with an empty and neutral daily space in which the mauve stain indicates the forgotten by the aforementioned type of Western viewer. An unconventional space for artistic practices and yet extremely poetic for such type of expanded painting.

In a known space filled with objects that have previously shown their qualities, it may occur that the viewer's reasoning and feelings do not continue to pay active attention to them. This visual indifference causes a greater poetic approach to the space by being inhabited by a contemporary visual language. There are many studies on the human perception, many of which focus on the learned or inherited perception. Some research studies have shown that some basic perception factors are biological and that they meet adaptive functions in most cases. Other studies claim that perception is mainly the result of the expansion and / or rehabilitation of innate perceptual abilities.

### 11.3. OBJECTIVES

First of all, define attention as an exclusive selection process which proves that there are parts of the visual field to which less importance is given. These are precisely the places where the *forgotten perspective* exist. In parallel, new expressions to name these places after will be searched for. The difficulty of producing a theory based on a certain expression, providing it with a new meaning, is evident in a subjective artistic thought. Therefore, it is intended to prove this line of reasoning through images produced by various artists and myself..

The second objective is to demonstrate the benefits of its corresponding application to different fields of contemporary creation, which is an area that facilitates artistic practices. This means that intervening on it with some disciplines benefits in a remarkable way the final message of the artist.

---

Lastly, another objective of this research is the validation of the existence of the aforementioned *forgotten perspective* through analyzing other theoretical processes of art and through discussions with varied types of viewers.

## [11.4.CONTENTS](#)

### [11.4.1. HUMAN PERCEPTION](#)

Discoveries, discussions and conflicts of past researchers define the way in which the problems are faced in the present. The interest in explaining the process of perception is very old and the first theories in this field were influenced by previous reasoning based on philosophical reflection and common sense. Since ancient times, manhood has challenged to what extent it is possible to rely on the knowledge obtained by means of our senses.

Since prehistoric times man has created images. The motivation for these creations varies from one period to another; however, the human need to transform their experiences into visual symbols is consistent across all of them. The analysis of human perception is critical for this thesis; hence, it is necessary to begin with a brief discussion of the different theories that analyze this cognitive process.

Western viewers, because of their mechanical and functional sight, tend to discard locations that appear as secondary. It is a type of viewer that is less sensitive, thus is less affected by what he sees. Observing reality from a creative point of view means observing daily objects as if they were a source for creation, forgetting the purpose for which they were created and appreciating a possible visual dialogue between forms. Thanks to this creative observation, the poetical observation of daily objects and locations is enabled. We describe ourselves through our perceptual selection of the space. For example, an observer captivated by a certain building entails more than a mere aesthetic taste. These perception skills

---

reflect an attraction for a particular lifestyle. It is said that buildings or objects "communicate" when they convey the values that guide us or those we dislike.

Along the perceptual process the data we capture are incomplete, and the biased viewer filters the received stimuli in a particular way and, in most cases, in an unconscious manner. The inertia of perception can be defined as a way of seeing the world as a series of stereotyped concepts. This automatic process can be harmful when contemplating a piece of art, since viewers would respond solely to a certain number of stereotypes..

#### 11.4.2. THEORETICAL ANALYSIS OF OTHER PROCESSES.

Defining a new scientific concept requires empirical results. This is of course not possible in an artistic setting. Naming a new idea requires real images and examples of previous experiences. This thesis defines a certain location through analysis of certain artistic theoretical processes, with a strong focus on the way Jorge Oteiza defines and gives name to certain concepts in its experimental laboratory.

#### 11.4.3. SPACES AND OBJECTS THAT CAUSE EMOTIONS.

For a certain space or object to be able to talk, certain reciprocal conditions between him and the observer are required. It is widely considered that buildings speak when they are able to generate emotions. In order to discover some hidden benefits from certain parts of the space, the viewer must be sensible enough and have an open approach to that space.

#### 11.4.4. FORGOTTEN PERSPECTIVE.

This chapter defines the main idea exposed in this thesis; later chapters will analyze the corresponding influence in various fields:



---

The *forgotten perspective* and the contemporary art, where the artwork of the following artists is analyzed: Pina Bausch, Federico Herrero, Tadashi Kawanamata, Gordon Matta-Clark, Helena Almeida, George Rousse, Fermin Jimenez Landa, John Deck, Carlos Irijalba, Helena del Rivero, and Miren Doiz.

The *forgotten perspective* and the architecture

The *forgotten perspective* and the daily spaces and objects

The *forgotten perspective* and the commissioner

The *forgotten perspective* and the human body. In this final chapter, i do a practical proposal with several photographic images.

#### [11.4.5. TALKS ABOUT FORGOTTEN PERSPECTIVE.](#)

Several meetings with six people from different fields have been held; the main objective of these meetings being an open discussion about the forgotten perspective and its consequences. The six participants are listed bellow: An architect who is also an engraver, a former dancer of the Spanish national dance company, a young artist represented by the Moises Perez de Albeniz Gallery, a PhD in Art History, an illustrator, a graphic designer who is also an engineer.

#### [11.5. CONCLUSIONS.](#)

In order to define a new scientific concept, an empirical experience with concrete results is necessary; in the field of art this is not possible. Naming a new concept requires limiting the term in the most objective way possible, so as to demonstrate its veracity with images and examples of previous artistic experiences.

The forgotten perspective is a fragment of the physical space, which can be architectural, scenic, exhibition or daily, and that remains unnoticed in the first stage of visual perception of people who contemplate in an inertial manner, without prior training, and from a Western point of view. On the other hand, an Oriental viewer is able to appreciate spaces in a deeper manner. Similarly, it is

---

needed to observe everyday life as if it were an unfinished work, ignoring the purpose for which all those elements of the physical world were created, and forgetting their original function.

Most viewers, mostly those who do not contemplate from a creative standpoint, do not pay the deserved attention to secondary architectural sites. As previously mentioned, these viewers are not sufficiently trained so as to observe beyond the perceptual process. The sensations we receive are meaningless to us as long as we do not sort them based on a coherent perception. For this reason, trained observation skills, combined with innate creative skills, are essential for discovering the poetics of the forgotten places.

Aesthetic tastes are as individual as people tend to think. The more similar is a group in age, ethnicity and socio-economic status, the more similar the aesthetic tastes between members of the group. This proves that the artistic value is largely defined by the historical and cultural environment in which each individual lives.

The forgotten spaces vary among artistic disciplines; a wall may be a conventional stand for a graffiti artist, but not for a classic dancer. A spatial hierarchical organization exists, within which the forgotten architectural perspective belongs to the secondary sites. It is a dynamic concept and varies depending on the conditions surrounding the object or area being analyzed at the time: its enlightenment, its position in space, and its usefulness. It varies as well in parallel with the movement of the viewer with respect to the overall scene. This approach is related to Eastern culture and the idea of looking for the hidden, the suggestive, leading to the imagination.

The forgotten perspective is an especially fertile location for contemporary creation, since intervening in these areas causes an anesthetized surprise effect on the viewer. The spatial selection by an artist to produce a three-dimensional pictorial intervention is decisive in the final outcome.

---

The chosen poetic space is often essential for the formal language used to be empowered and to dialogue with the architecture that supports it. The observer is satisfied when he discovers he has been transported to a world apart from his own; a world that offers realities other than those related to immediate experiences.

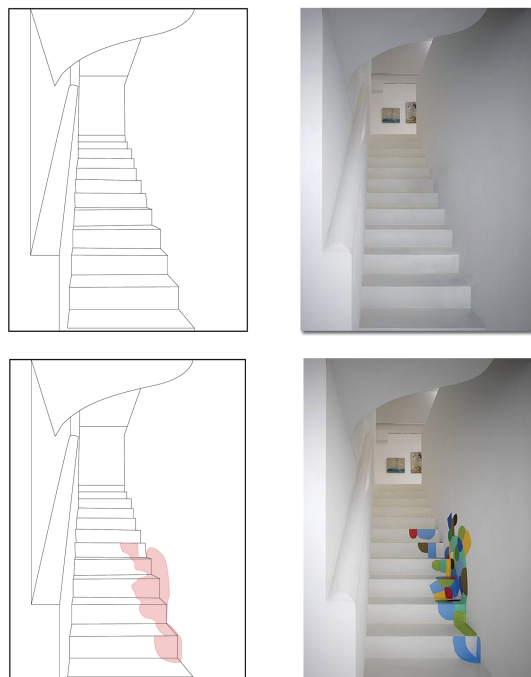
---

### 11.1.TÍTULO:

**“LA PERSPECTIVA OLVIDADA EN EL PROCESO DE PERCEPCIÓN VISUAL DE LOS ESPACIOS COTIDIANOS Y DE CREACIÓN.  
*Análisis de su aplicación en el arte contemporáneo.*”**

### 11.2. INTRODUCCIÓN

EL Objetivo de esta investigación es definir un nuevo concepto en relación con el espacio físico (*arquitectónico, escénico, expositivo, cotidiano...*). Inicialmente se va a denominar “perspectiva olvidada” y se refiere a un fragmento del espacio que pasa desapercibido en la primera fase del proceso de percepción visual de personas que contemplan por inercia desde un punto de vista occidental. Entendiendo la inercia de la percepción como una manera de ver el mundo en función de unos conceptos estereotipados. Ejemplo:



**Federico Herrero (Costa Rica, 1978).** Zieher Smith Gallery, Nueva York, 2008. *Análisis visual de su intervención en la escalera de la galería de arte en una zona que a priori posee menor interés tras “echar un primer vistazo”.*

---

En este análisis visual de una intervención de Federico Herrero se parte de un espacio cotidiano vacío y neutro en donde la mancha de color malva indica la zona olvidada por el tipo de espectador que se describe al inicio de este capítulo. Un lugar poco convencional para las prácticas artísticas y sin embargo, tremendamente poético para este tipo de pintura expandida.

En un espacio conocido y con objetos que han mostrado anteriormente sus cualidades es posible que la razón y el sentimiento del espectador no les sigan prestando una atención activa. Este olvido e indiferencia visual provocan una mayor poética del espacio al ser habitados por un lenguaje plástico contemporáneo. Existen multitud de estudios sobre la percepción humana. Muchos de ellos reflexionan sobre la percepción aprendida o heredada. En algunas investigaciones se ha demostrado que algunos factores básicos de la percepción son biológicos y que en la mayoría de los casos cumplen funciones adaptativas. Otros estudios afirman que la percepción es el resultado, en gran medida, de la ampliación y/o readaptación de las capacidades perceptivas innatas.

### 11.3. OBJETIVOS:

Interpretar la atención como un proceso de selección excluyente que demuestra que hay unas partes del campo visual a las que se da menos importancia. Son precisamente estos lugares donde se encuentra la “perspectiva olvidada”. Al mismo tiempo se van a buscar expresiones equivalentes a la escogida en esta tesis doctoral para dar nombre a este tipo de lugares.

La dificultad de apropiarse de una expresión y teorizar sobre ella otorgándole un nuevo significado es evidente en el subjetivo pensamiento artístico. Por lo tanto se pretende demostrar mediante imágenes de varios artistas y con imágenes propias, estos razonamientos.



---

Demostrar los beneficios de su aplicación en los diferentes campos de la creación contemporánea considerando que es un lugar especialmente fértil para las prácticas artísticas. Es decir, intervenir en él con algunas disciplinas beneficia de una manera notable el mensaje final del artista.

Analizar la manera de reflexionar en otros procesos teóricos del arte y conversar con varios tipos de espectadores para comprobar la existencia de lo que inicialmente se denomina en esta tesis doctoral “perspectiva olvidada”.

#### 11.4.CONTENIDOS:

##### 11.4.1. LA PERCEPCIÓN HUMANA

Los descubrimientos, las discusiones y los conflictos de los investigadores del pasado determinan la forma en la que se plantean los problemas en el presente. El interés por explicar el proceso de percepción es muy antiguo y las primeras teorías estaban influidas por razonamientos previos basados en la reflexión filosófica y el sentido común. Desde un inicio el hombre se pregunta en qué medida es posible fiarse del conocimiento que nos proporcionan nuestros sentidos.

Desde la prehistoria el hombre ha creado imágenes. Las motivaciones varían de una época a otra, pero lo que es coincidente en todas es la necesidad humana de transformar sus experiencias en símbolos visuales. El análisis de la percepción humana es uno de los ejes fundamentales de esta tesis doctoral y por esta razón es necesario partir de un breve análisis de las diferentes teorías que reflexionan sobre este proceso cognoscitivo.

El tipo de persona que descarta lugares aparentemente secundarios a priori es un espectador occidental de mirada mecánica que busca lo funcional y lo útil. Es menos sensible y por lo tanto tiene una menor capacidad para ser afectado por

---

lo que ve. Mirar la realidad desde un punto de vista creativo se refiere al hecho de observar lo cotidiano como si se tratara de una obra abierta, olvidar el objetivo para el que fueron creados todos aquellos elementos que conforman el mundo físico apreciando un posible diálogo visual entre las formas. De esta manera es más fácil apreciar la poética del espacio y de los objetos cotidianos.

Al mostrar nuestra selección perceptiva del espacio nos describimos a nosotros mismos. Cuando un edificio cautiva al espectador indica algo más que un mero gusto estético. Esta disposición revela una atracción por un estilo de vida particular. Se dice que los edificios u objetos “*hablan*” cuando transmiten los valores que queremos que nos guíen; o de una manera negativa, también emiten mensajes aquellos edificios u objetos que nos recuerdan los valores que detestamos.

En el proceso perceptivo los datos que llegan del exterior están incompletos y la inercia de la mirada provoca que el receptor ordene los estímulos recibidos de un modo concreto y en la mayoría de ocasiones inconsciente. Es posible definir la inercia de la percepción como una manera de ver el mundo en función de unos conceptos estereotipados. Este procedimiento automático puede resultar perjudicial al contemplar una obra de arte, ya que la actitud de este tipo de espectadores responde a unos cánones aprendidos inamovibles.

#### 11.4.2. ANÁLISIS DE OTROS PROCESOS TEÓRICOS.

Para definir un nuevo concepto en el terreno científico es necesaria una experiencia empírica con unos resultados concretos. En el arte esto no es posible y para dar nombre a una nueva idea es necesario acotar el término de una forma objetiva demostrando su veracidad con imágenes y ejemplos de experiencias artísticas previas. En esta tesis se da nombre a una región del espacio y para desarrollar este estudio de una manera correcta se considera importante analizar otros procesos teóricos en el arte. Se profundiza

---

especialmente en el modo en que Jorge Oteiza da nombre a varios conceptos en su laboratorio experimental.

#### 11.4.3. ESPACIOS Y OBJETOS QUE PROVOCAN EMOCIONES.

Para que un espacio u objeto *hable* son necesarias ciertas condiciones recíprocas entre éste y el espectador. Se dice popularmente que los espacios, los edificios y los objetos hablan cuando provocan emociones. Para descubrir los beneficios de algunos fragmentos insospechados del espacio que son obviados por la mirada es necesario que *el* que mira sea capaz de leer.

#### 11.4.4. LA PERSPECTIVA OLVIDADA.

En este capítulo se define la idea principal sobre la que trata esta tesis doctoral y posteriormente se va analizando por capítulos su influencia en varios campos. La perspectiva olvidada y el arte contemporáneo, en donde se escoge la obra de artistas como Pina Bausch, Federico Herrero, Tadashi Kawanamata, Gordon Matta-Clark, Helena Almeida, George Rousse, Fermín Jimenez Landa, Juan Baraja, Carlos Irijalba, Helena del Rivero y Miren Doiz. La perspectiva olvidada y la arquitectura, La perspectiva olvidada y los espacios y objetos cotidianos, La perspectiva olvidada y el comisariado, La perspectiva olvidada y el cuerpo humano. En este último capítulo se presenta una propuesta práctica con varias imágenes fotográficas.

#### 11.4.5. CONVERSACIONES SOBRE LA PERSPECTIVA OLVIDADA.

Se realizan varios encuentros con seis personas pertenecientes a diferentes ámbitos, con los que se habla y reflexiona sobre la perspectiva olvidada. Se escoge un arquitecto y artista grabador, un ex-bailarín de la compañía nacional de danza, una artista joven representada por la Galería Moises Perez de Albeniz, una doctora en Historia del Arte, una ilustradora, y una Diseñadora Gráfica e ingeniera.

### 11.5. CONCLUSIONES.

Para definir un nuevo concepto científico es necesaria una experiencia empírica

---

con unos resultados concretos. En los terrenos del arte esto no es posible y para dar nombre a una nuevo concepto es necesario acotar el término de la forma mas objetiva posible demostrando su veracidad con imágenes y ejemplos de experiencias artísticas previas.

La perspectiva olvidada es un fragmento del espacio físico (*arquitectónico, escénico, expositivo y cotidiano*) que pasa desapercibido en la primera fase del proceso de percepción visual de personas que contemplan por inercia, sin un adiestramiento previo, y desde un punto de vista occidental. Ya que la mirada oriental aprecia otro tipo de lugares. Es necesario observar la realidad cotidiana como si se tratara de una obra abierta y olvidar el objetivo para el que fueron creados todos aquellos elementos que conforman el mundo físico, olvidando su función inicial.

Existen lugares arquitectónicamente secundarios a los que no se les presta atención inicialmente. Esta actitud es propia de personas que no contemplan desde un punto de vista creativo. Es decir, que no poseen un adiestramiento de la mirada para ir más allá en el proceso perceptivo. Las sensaciones que recibimos carecen de sentido para nosotros en tanto en cuanto no sepamos ordenarlas en una percepción coherente. Por esta razón, el adiestramiento de la mirada acompañado de unas cualidades creativas innatas son fundamentales para descubrir la poética de los lugares olvidados. Los gustos estéticos no son tan individuales como se cree. Cuanto más similar es un grupo en edad, grupo étnico y nivel socio-económico más coincidencias existen en cuanto a gustos estéticos. Esto demuestra que la valoración artística está en gran medida relacionada con el medio histórico-cultural en el que vive cada individuo.

Dependiendo de la disciplina artística de la que hablemos los espacios olvidados varían, ya que para un “graffittero” un muro es un soporte convencional mientras que para un bailarín no. Existe una organización jerárquica espacial dentro de la cual la perspectiva olvidada pertenece a los lugares arquitectónicamente

---

secundarios. Es un concepto dinámico y varía dependiendo de las condiciones que rodean al objeto o espacio que se analiza en ese momento: su iluminación, su posición en el espacio, su utilidad. También varía paralelamente al movimiento del espectador con respecto a la escena total. Este planteamiento tiene relación con la cultura oriental y con la idea de buscar lo escondido, lo sugerente, lo que lleva a la imaginación.

La perspectiva olvidada es un lugar especialmente fértil para la creación contemporánea ya que intervenir en estas zonas anestesiadas provocan un efecto sorpresa en el espectador. La selección espacial realizada por un artista para realizar una intervención pictórica tridimensional es determinante en el resultado final. En muchas ocasiones la poética del espacio elegida es esencial para que el lenguaje formal utilizado se potencie y dialogue con la arquitectura que sirve de soporte. El observador se siente satisfecho cuando descubre que ha sido transportado a un mundo aparte del suyo propio. Un mundo que le ofrece otras realidades diferentes a las relacionadas con la experiencia inmediata.



---

## **12. BIBLIOGRAFÍA**

### **12.1. TEXTOS:**

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1998.

ARNHEIM, Rudolf. *Visual Thinking*. California: University of California press, 2004.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina DE CHAMPOURCÍN. 2ª ed. México: Fondo de cultura económica, 1975.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1989.

BELTING, Hans. *Floencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traducción de Joaquín CHAMORRO MIELKE. Madrid: Akal S.A., 2008.

BENJAMIN, Walter. *Los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

BERKELEY, George. *Dios, Cuadernos de anuario filosófico*. Introducción, selección de textos y traducción de José Luis FERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ. Navarra: eurograf navarra, s. l. servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra s.a., 1999.

CRARY, Jonathan. *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*. 1ª ed. Madrid: Akal, S.A. 2008.

DALÍ, Salvador. *The American City Night and Day*. *American Weekly*. 1935.

DEBORD, GUY. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1990.

DE BOTTON, Alain. *La arquitectura de la felicidad*. Barcelona: Lumen, 2008.

DOCTOR, Rafael. *Pautas y Contrastes*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Aldeasa, 2000.

ECO, U. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini S.A., 1992.

ESPEJO, Bea. *El peso aproximado de Fermín Jiménez Landa*. El Cultural. 08/03/2013.

FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Ed. Alianza, 2007

GAUNY Gabriel. *Le Philosophe plébien*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1985.

HELLER, EVA. *Psicología del color*. Barcelona: Gustavo Gili S.L, 2004.

KNOBLER, Nathan. *El diálogo visual*. Madrid: Aguilar S.A., 1970.

KANT, Manuel. *Crítica de la Razón Pura*. Traducción de Pedro RIBAS. 13ª Edición. Madrid: Alfaguara-Santillana, 1997.

KOSUTH, Joseph. *Art After Philosophy and After. Collected writings*. Cambridge: MIT press, 1991.

---

LE CORBUSIER. *El Modulor II*. Poseidón, Buenos Aires, 1980.

LE CORBUSIER. *Urbanisme*. Paris: Ed. Flammarion, 1999.

LINARES I SOLER, ALFRED. *La enseñanza de la arquitectura como poética*. España: Ed. UPC 2006.

LIPOVETSKY, GILLES. *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama, 1990.

LORÍA, Vivianne. *El atractivo de los objetos*. *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. 2009, nº 250-251, p 47-57.

LUNA, Dolores, TUDELA, Pío. *Percepción Visual*, 2ª ed. Madrid:Trotta S.A., 2006.

LLEÓ, BLANCA. *Sueño de habitar*. España: Gustavo Gili S.A. 2005.

MACCANNELL DEAN, *Lugares de encuentro vacíos*. Traducción de Ana ALCAINA PEREZ. Barcelona: Melusina, 2007.

MANTEROLA, Pedro. *La pasión de Jorge Oteiza*. Premio Manuel Lekuona: Jorge Oteiza Embil, Eusko Ikaskuntza, 1996.

MANTEROLA, Pedro. *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*. Folleto 2201.

MATTA, Roberto. Matemática sensible, arquitectura del tiempo. *Minotaure*. 1983, nº 11, 1939.

MIES VAN DER ROHE, Ludwig. En ¡Arquitectura y voluntad de época! (artículo de 1924) recogido en Neumeyer, Fritz. *“La palabra sin artificio, reflexiones sobre la arquitectura” 1922/1968*. El Croquis, Madrid, 1995 p. 371.

MURAKAMI, Haruki. *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Barcelona: Tusquets, 2007.

NORBERG-SCHULZ. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, S.L., 1998.

PEREZ PONT, José Luis. *Todo lo que de verdad importa*. *EXIT Exprés*. Junio de 2010, nº 53.

RAMIREZ, Juan Antonio. *Edificios-cuerpo*.Madrid: Siruela S.A., 2003.

RAMIREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura*. Madrid: Akal S.A., 2009.

RANCIÉRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones S.L., 2010.

SLOCUM, Alesia, KASE, Kimio, ZHANG, Yingying. *Asian versus western management thinking*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

STOICHITA, Victor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ed. Siruela, 1999.

TANIZAKI, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ed. Siruela 1994.

VALLS, Ana. *Revista Esquire*, Febrero 2009.

---

WERTHEIMER, Max. Experimentelle Studien u"ber das Sehen von Bewegung [Estudios experimentales sobre la percepci3n del movimiento]. *Zeitschrift fu"r Psychologie*. Alemania 1912, n"mero 61, p.161–265.

## 12.2 WEB

ARKARAZO F3lix, ROJO Jorge. *Vendata Advaita Sesha. Inercia y h3bitos mentales* [en l3nea] [consultado 12 de Abril 2014] Disponible en: <http://www.vendataadvaita.com>

CHAVEZ ABELLA, Estefan3a. *La apor3a est3tica. El misterio debe ser resuelto por la teor3a est3tica. Teor3a Est3tica* [en l3nea] [consultado 20 Marzo 2014]. Disponible en: <https://estefaniachavesabellaestetica.jux.com/>

DOIZ, Miren. [en l3nea] [consultado 12 Diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.mirendoiz.com/la-pintura-como-eje-fundamental-gorka-niuboacute-y-miren-doiz.html>.

FELDMAN-GONZALEZ, Rub3n. *La mente es m3s que pensamiento. Percepci3n unitaria. El completo despertar.* [En l3nea]. [Consultado el 10 de Abril de 2014]. Disponible en: <http://www.percepcionunitaria.org/la-mente-es-mas-que-pensamiento>.

FERRER Mercedes, AURREKOETXEA Amaia, FERRER Joan, FERN3NDEZ Enric,

FL3REZ, Pablo. *Sinestesia y alucinaci3n.* [en l3nea] [consultado 5 Diciembre 2013]. Disponible en : <http://www.mirendoiz.com/la-pintura-como-eje-fundamental-gorka-niuboacute-y-miren-doiz.html>

IRIJALBA, Carlos. *High tides, Urdaibai 2012* [en l3nea] [consultado 7 Enero 2014]. Disponible en: <http://carlosirijalba.com/index.php?high-tides/text/>

RAIES, Esteban. *Crear es sacudir la inercia. Entrevista a Daniel Herce* [en l3nea]. *El Federal.com*, 6 de Agosto, Buenos Aires, Argentina [consultado 15 de Mayo]. Disponible en : <http://elfederal.com.ar/nota/revista/24825/crear-essacudir-lainercia>

Real Academia Espa"ola. (2001). *Diccionario de la lengua espa"ola* (22.a ed.). Consultado en : <http://lema.rae.es/drae/?val=perspectiva>.

Vendata Advaita Sesha. *Inercia y h3bitos mentales* [en l3nea]. [consultado 12 Abril 2014] Disponible en: <http://www.vedantaadvaita.com>

VIDAL OLIVERAS, Jaume. *Entrevista a Pablo Palazuelo. El Cultural* 13/03/2003 [en l3nea] [consultado 12 de Noviembre 2013]. Disponible en:[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/6622/Pablo\\_Palazuelo/](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/6622/Pablo_Palazuelo/)